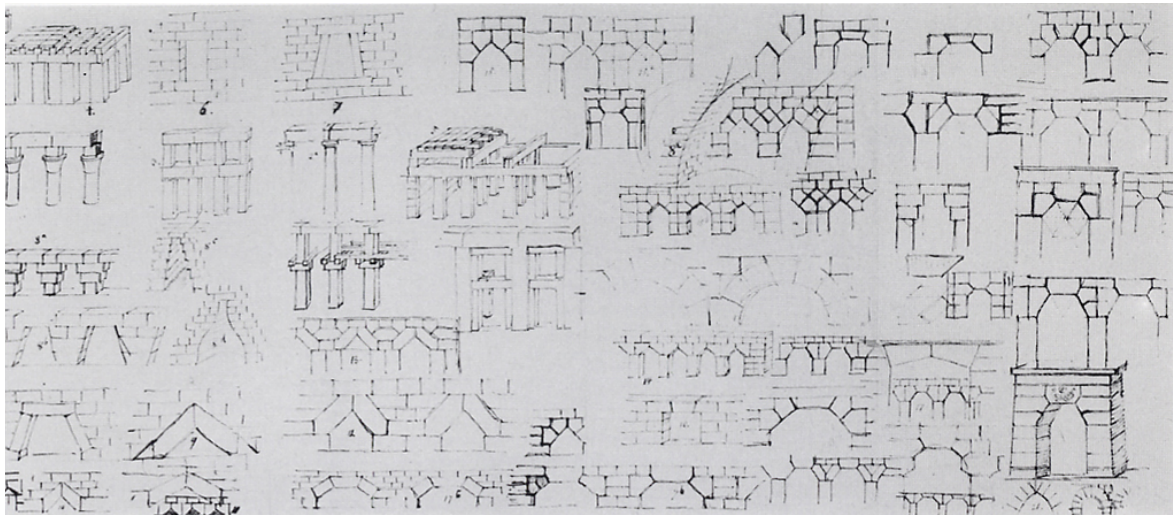


UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"

FACOLTA' DI ARCHITETTURA

corso di dottorato in "storia dell'architettura e della città"
XVIII ciclo – tesi finale



Tettonica, artigianato scientifico e ornamento nella teoria dell'architettura di K.F. Schinkel (1781-1841)

coordinatore del corso di dottorato
prof. arch. Francesco Starace

tutor della ricerca
prof.arch. Benedetto Gravagnuolo

candidato
arch. Hosea Scelza

Avvertenza

I seguenti testi saranno citati avvalendosi delle seguenti abbreviazioni:

DAL: *Karl Friedrich Schinkel. Das architektonische Lehrbuch*, a cura di G. Peschken, München-Berlin 1979; 2001².

SAE: K.F. SCHINKEL, *Sammlung architektonische Entwürfe*, Berlino 1819-40; ultima ed. tedesca a cura di A. Uhl, Nördlingen 2005; ed.it. *Raccolta di disegni di architettura*, Milano 1991.

REISEN ITALIEN: *Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, a cura di G. Riemann, Berlin 1979; 1982²; ed. it. parziale *Viaggio in Sicilia*, a cura di Michele Cometa, Messina 1990.

REISEN ENGLAND: *Karl Friedrich Schinkel. Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826*, a cura di G. Riemann, Berlino 1986.

VORBILDER: *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, 3 voll., Technische Deputation für Gewerbe, Berlin 1821-37; 1863².

NACHLAß: *Aus Schinkel Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, a cura di A. von Wolzogen, 4 voll., Berlino 1862-1864.

LEBENSWERK, *nome del volume*: si intende uno dei volumi della serie *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk* seguito dal nome del volume (vedi bibliografia).

Fonti archivistiche:

M + numero di cartella + numero di foglio [es. M IV 12]: si intende Schinkel-Mappe IV Blatt 12.

H + numero del quaderno + numero del foglio [es. H IV 12]: si intende Heft IV Blatt 12.

Per quel che riguarda le traduzioni devo precisare che la prosa di Schinkel è particolarmente contorta e inelegante. Non ho ritenuto necessario “ingentilirla” più del necessario a renderla comprensibile. Trattandosi di manoscritti gli errori di grammatica e di sintassi sono frequenti.

INDICE

TETTONICA, ARTIGIANATO SCIENTIFICO E ORNAMENTO NELLA TEORIA DELL'ARCHITETTURA DI KARL FRIEDRICH SCHINKEL (1781- 1841).

Introduzione

Capitolo I

La teoria celata – selezione di tavole e testi dal progetto per un *Architektonische Lehrbuch*

I *Dispositionsentwürfe*: progetti per un indice.....p. 1

Studi teorici preliminari..... p. 10
traduzioni...p. 18

I Progetti per l'introduzione teorica.....p. 26
traduzioni...p. 52

Il "Foglio lungo".....p. 66
tavole....p. 71

La serie delle tavole per il *Lehrbuch*. 1^a parte: Elementi tettonici
fondamentali.....p. 72

tavole....p. 105

La serie delle tavole per il *Lehrbuch*. 2^a parte: Modelli di Architettura -
Costruzione dei muri e sistemi di composizione delle facciate.....p. 110
tavole p. 130

La serie delle tavole per il *Lehrbuch*. 3^a parte: Modelli di architettura -
Esempi di Progetti.....p. 136
tavole p. 154

La serie delle tavole per il *Lehrbuch*. 4^a parte: Errori dell'architettura...p. 164
tavole p. 168

Capitolo II

Teoria dell'artigianato scientifico: I *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*

I *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*.....p. 169
le tavole di Schinkel p. 196

Capitolo III

Tettonica e ornamento

Il prologo: gli scritti di Winckelmann sull'architettura.....p. 224

Il momento necessario: A. Hirt, A. Rode, H.C. Genelli, H. Gentz. Egesi
vitruviana e archeologia antica all'epoca dell'introduzione in Germania del

classicismo.....p. 260

L'elaborazione infinita: Tettonica e ornamento in K.F. Schinkel.....p. 273

Bibliografia.....p. 300

Introduzione

Questa ricerca si occupa della teoria dell'architettura di Karl Friedrich Schinkel. Malgrado il numero degli studi storico-critici dedicati a questo architetto abbia oramai raggiunto una consistenza monumentale, nella sua opera sussistono alcune zone d'ombra, delle parti ancora non del tutto indagate a fondo. Una certa oscurità circonda, in particolare, la sua concezione teorica.

Una ricerca di questo tipo deve affrontare preliminarmente diverse difficoltà: deve, ad esempio, distinguere tra le opere pubblicate in vita e quelle postume o rimaste inedite. Questo aspetto, che potrebbe essere secondario nel caso di un altro autore, riveste invece, per quello che riguarda Schinkel, una singolare importanza. Questo perchè tra le opere non edite in vita è compreso tutto il vastissimo lavoro di preparazione per un *Architektonisches Lehrbuch* [Trattato di Architettura] che avrebbe rappresentato, qualora fosse stato pubblicato, la *summa* teorica del suo pensiero. Il materiale riferibile a questo progetto si è accumulato sul tavolo da lavoro dell'architetto per anni e consta di scritti e tavole, molte delle quali rivelano uno stato piuttosto avanzato di elaborazione, come fossero pronte per una stampa imminente. Schinkel stesso annunciò più volte di essere prossimo alla conclusione della stesura del libro, e almeno una volta ciò avvenne pubblicamente, nel 1828: "Non è questa la sede per analizzare approfonditamente e in tutta la sua estensione lo sviluppo delle leggi stilistiche di tale soluzione; tuttavia, chi fosse particolarmente interessato a una trattazione più sistematica, potrà far riferimento a una mia opera di prossima pubblicazione, che apparirà non appena i miei incarichi pubblici me lo permetteranno"¹. La citazione è tratta dal XII volume della *Sammlung architektonischer Entwürfe* (la pluriennale pubblicazione che raccoglieva i progetti eseguiti o soltanto proposti da Schinkel), all'interno della descrizione del progetto del teatro di Amburgo (progettato nel 1825-26 e completato l'anno seguente) in cui Schinkel utilizzò per la prima volta quello che considerava un sistema di sua invenzione²: la combinazione di struttura trabeata e arco per la composizione della

¹ SAE, p. 106; ed. it., p. 69.

² *Ibid.*

facciata. Eppure, anche questa volta, le aspettative dei molti estimatori e allievi di Schinkel dovettero rimanere insoddisfatte: la pubblicazione fu nuovamente rimandata. Oggi noi sappiamo che, malgrado quanto affermato da Schinkel nel passo citato, le ragioni della mancata pubblicazione del trattato non sono da imputarsi a cause contingenti, quali gli oberanti impegni che gravavano su di lui, ma sono piuttosto da ricercarsi in molteplici ripensamenti e autocritiche che ineriscono la sostanza stessa del lavoro. Gli studi di Schinkel per il *Lehrbuch* si protrassero ancora per qualche anno, fino a giungere ad un punto di crisi, che intervenne nel 1835: "ben presto mi ritrovai prigioniero in un gran labirinto: dovevo soppesare fino a che punto dovesse essere efficace il principio razionale nel definire il concetto funzionale dell'oggetto e d'altra parte fino a che punto fosse ammissibile l'intervento di influenze di ordine superiore, dovute a fini storici, artistici e poetici, per elevare ad arte l'opera. (...) mi fu chiaro che ero giunto a quel punto dell'architettura dove l'elemento veramente artistico prendeva lo spazio che gli spettava in quest'arte che in tutto il resto è e resta artigianato scientifico [*wissenschaftliches Handwerk*]"³. Non si tratta, dunque, di un testo lasciato incompleto dall'autore, ma di un consapevole e conscio caso di rinuncia. I motivi che stanno alla base di questa rinuncia sono, a mio parere, per molti versi ancora da chiarire in profondità.

La prima parte di questo lavoro è stata dedicata alla ricostruzione di questa vicenda. A tal fine si è resa indispensabile l'analisi diretta dei documenti in possesso degli archivi dei musei berlinesi (in particolare, sono stati condotti degli studi presso il Zentral Archiv, il Kupferstichkabinett e la Kunstbibliothek). Alla morte di Schinkel, infatti, il futuro re di Prussia, Friedrich Wilhelm IV, fondò lo Schinkel-Museum. Il decreto di fondazione della neonata istituzione prevedeva che fossero acquistate tutte le carte private dell'architetto, comprese, quindi, quelle di preparazione al trattato. Purtroppo gli incaricati della compilazione dell'inventario, Soller e Salzenberg, commisero in quell'occasione molte inesattezze: tra le altre quella di separare i fogli manoscritti dalle tavole contenenti disegni e schizzi. In breve, essi dispersero gli studi preliminari per il *Lehrbuch*, rendendo definitivamente impossibile un'edizione postuma dell'opera o anche una ipotetica "ricostruzione". Soller e

³ Dall'introduzione al progetto per una residenza di un principe; DAL, p. 150.

Salzenberg, inoltre, conclusero il loro lavoro collocando i disegni riferibili alla preparazione del *Lehrbuch* insieme ad altri di diversa destinazione, e indicarono erroneamente quale datazione per queste carte gli ultimi anni di vita dell'architetto (1839-1840), mentre sappiamo che già nel 1835 egli aveva rinunciato a quella pubblicazione. Allo stato attuale, questo materiale è parte del patrimonio in possesso dei musei e degli archivi berlinesi, mescolati tra migliaia di altri fogli autografi un tempo appartenuti a Schinkel⁴.

Per quasi un secolo e mezzo questo vasto materiale documentario è stato reso pubblico solo in modo frammentario, lacunoso e comunque in edizioni per nulla soddisfacenti dal punto di vista critico⁵. La situazione cambia nel 1979. In quell'anno, infatti, apparve quale quattordicesimo volume della serie *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*⁶ lo studio a cura di Goerd Peschken *Das architektonische Lehrbuch*.

Nato sotto l'impulso dell'allora *kustos* dello Schinkel-Museum, Paul Ortwin Rave⁷, questo lavoro va considerato come una vera e propria pietra miliare nel campo degli studi schinkeliani. L'autore ha per la prima volta cercato di restituire omogeneità al materiale che gli inventaristi avevano frammentato e ha riconnesso le parti scritte con quelle grafiche⁸, fornendo per entrambe plausibili ipotesi di datazione. L'autore ha trascritto decine di fogli manoscritti (impresa veramente titanica questa, vista la disordinatissima e poco intellegibile grafia di Schinkel)

⁴ Questo inventario - chiamato "alte Katalog" [vecchio catalogo] anche se non ne esiste uno nuovo - occupa un intero volume del *Nachlaß* schinkeliano pubblicato dal genero Augustus von Wolzogen; cfr. NACHLAß, vol. IV.

⁵ Tra questi titoli, oltre al *Nachlaß* di Wolzogen, vanno menzionati almeno quelli di Hans Mackowsky (*Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken*, a cura di H. Mackowsky, Berlin 1922) e di Gotthilf Kachler (G. KACHLER, *Schinkels Kunstauauffassung*, Basel 1940). Queste edizioni erano accomunate dal fatto di discutere, quale parte del lavoro preparatorio al trattato, solo i fogli manoscritti e non anche i disegni. Anche Kachler e Mackowsky seguono l'indicazione sbagliata di Soller, Salzenberg e Wolzogen riguardo la datazione di questo materiale, e credono che il lavoro per il trattato appartenga all'ultima fase della vita di Schinkel. Questo errore trarrà in inganno anche August Griesebach, il cui libro, peraltro, è tuttora da considerarsi come una delle migliori biografie di Schinkel mai scritte (A. GRIESEBACH, *Carl Friedrich Schinkel. Architekt. Städtebauer. Maler*, Leipzig 1924). Per una meticolosa ricognizione sulla conoscenza da parte della critica del progetto del *Lehrbuch* fino al 1979, cfr. DAL, pp. 2-10.

⁶ Impresa editoriale tuttora in corso di realizzazione che si prefigge l'obiettivo di pubblicare l'opera omnia dell'architetto, diretta dal 1939 da Paul Ortwin Rave e poi dal 1968 da Margarete Kühn.

⁷ Si veda quanto scrisse a proposito nel suo P.O. RAVE, *Karl Friedrich Schinkel*, München-Berlin 1953; ed. it. Milano 1989, p. 43.

⁸ Sulla confusionaria situazione in cui versano questi manoscritti e disegni cfr. quanto dice lo stesso Peschken in G. PESCHKEN, *Schinkels nachgelassene Fragmente eines Architektonischen Lehrbuches*, in «Bonner Jahrbücher», 166 (1966), pp. 293-317.

rendendo disponibile agli studiosi una enorme quantità di testi che diversamente sarebbero rimasti a lungo al di fuori della loro portata. Come è stato scritto, il lavoro di Peschken, che si è protratto per anni, è paragonabile a quello di un “detective” sulle tracce di un ineffabile assassino, e perciò il suo lavoro non può non essere valutato altrimenti che come “eroico”⁹. L’edizione di Peschken, in breve, resterà per lungo tempo un riferimento imprescindibile per tutti coloro i quali vorranno impegnarsi nell’esegesi schinkeliana. E ciò anche in virtù del fatto che egli ha unito la precisione filologica ad un vivace spirito critico, la qual cosa ha finito per attirargli più di una critica¹⁰. Non intendo unirmi a questi giudizi, e per motivi che saranno chiari in seguito.

Va detto anche cosa convince di meno in questo lavoro. Peschken ha inteso proporre una ricostruzione del trattato di Schinkel¹¹. La prima domanda da porsi di fronte a un lavoro di questo tipo è: quanto legittimo può essere il tentativo di “ricostruire” dai suoi frammenti preliminari un libro che l’autore decise volontariamente di non terminare? Questa domanda, esaminando il lavoro di Peschken, resta inevasa, sebbene quest’ultimo sembri avere avuto sentore della pericolosità insita nel quesito e rinunci a dare unità al materiale presentato. Non trattandosi né di un testo postumo né di uno interrotto per la sopraggiunta morte

⁹ T. MELLINGHOF, recensione al *Das architektonische Lehrbuch*, in «The Burlington Magazine», 968 (1983), pp. 701-702.

¹⁰ Lo stesso Mellinghof finisce per definire “deplorabile” il suo approccio troppo “ideologico” all’argomento (cfr., ivi, p. 702); egli si riferisce soprattutto al giudizio di Peschken su quella che a parere di quest’ultimo è l’ultima variante al trattato – il progetto di una residenza per un principe. Secondo Peschken, in questo progetto si evidenzia una volontà “legittimista” di Schinkel, che mette al servizio dei reazionari propositi assolutistici del principe Friedrich Wilhelm la propria maestria architettonica; cfr. DAL, pp. 147 e ss.

Recentemente anche Christian Scholl, in un bellissimo studio che ha per oggetto il concetto di “caratterizzazione” nella teoria dell’architettura di Schinkel, ha definito “infelice” l’aggettivo “legittimista” utilizzato da Peschken; cfr. C. SCHOLL, *Die schöne Kunst der Konstruktion. Charakterisierung als Mittel der Darstellung in der Architektur Karl Friedrich Schinkels*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 68 (2005), p. 82.

¹¹ Sono molti gli studiosi che hanno storto il naso davanti al *Das architektonische Lehrbuch* di Peschken. Rand Carter lo ha giudicato sì “brillante” ma anche “in larga misura ipotetico”: cfr. R. CARTER, *Karl Friedrich Schinkel, “L’ultimo grande architetto”*, introduzione all’edizione americana della *Sammlung architektonischer Entwürfe: K.F. SCHINKEL, Collected Architectural Designs*, Chicago 1981; ed. it. *Disegni di Architettura*, Milano 1991, p. 48. Kurt Forster ha espresso giudizi simili ma, nella forma, anche più duri: cfr. K.W. FORSTER, *Notes on Schinkel’s Writings*, articolo pubblicato sul sito internet della *Global Internet Society* «Friends of Schinkel». In quest’occasione Forster si è detto anche convinto del fatto che Schinkel intendesse lasciare in forma di “frammento” i suoi pensieri teorici.

dell'autore, una "ricostruzione" del trattato, a mio parere, è illegittima e forse anche priva di senso, oltrechè impossibile per i motivi già elencati. Quello che si può fare (e lo si può fare proprio per merito dell'opera di Peschken) è valutare criticamente questi studi schinkeliani e discuterli per fare emergere da essi più chiaramente le sue concezioni teoriche. Altra scelta che lascia perplessi è quella di suddividere in 5 fasi l'organizzazione dei documenti, facendole corrispondere ad altrettante versioni di stesura del trattato. Queste sono: 1) versione "italiana", immediatamente successiva al viaggio in Italia del 1803-1804; 2) versione "romantica", coincidente con gli anni delle guerre di liberazione della Prussia dall'occupazione francese, 1810-1815; 3) versione "classicistica", degli anni 1820-1826; 4) versione "tecnicistica", corrispondente alla "svolta" teorica indotta dal viaggio in Inghilterra del 1826; 5) versione "legittimistica", metà degli anni '30, quando il malato Schinkel si ripiega su di un sogno romantico-autoritario. Che non si possa parlare di diverse stesure dello stesso libro ma, invece, di studi eterogenei e con finalità di volta in volta diverse è provato già soltanto dall'esame del materiale riferibile a quella che Peschken chiama la prima versione del trattato, quella corrispondente al viaggio in Italia. La lettura delle lettere e dei diari "italiani" di Schinkel chiarisce che il progetto di pubblicazione che emerge in quegli anni è indipendente da quello per il *Lehrbuch*. Come si legge nella lettera inviata dall'Italia all'editore Unger¹², si sarebbe dovuto trattare di un volume che intendeva presentare al pubblico opere di architetture italiana inedite (quali le arabo-normanne, romaniche, gotiche, ed anche molti esempi di architettura rurale) e che non vide la luce solo a causa di circostanze accidentali, tra cui la morte improvvisa dello stesso Unger¹³. Per le altre "fasi" di sviluppo del lavoro per il *Lehrbuch* potrebbe dirsi la stessa cosa, e in particolare ciò è palese per l'ultima tra queste – la versione "legittimistica", che poi si riduce alla stesura di un *Progetto per la residenza di un principe*. Questa, a mio parere, non è una variante correttiva agli studi teorici condotti fino a quel momento ma un lavoro in vista di una pubblicazione autonoma. Prova ne sia il fatto che è proprio nel testo che avrebbe dovuto introdurla

¹² Cfr. REISEN ITALIEN, p. 115.

¹³ Alcuni di questi disegni comparvero nelle raccolte *Verzierungen aus der Alterthume*, meglio conosciute con il nome di *Bußlerschen Hefte*; cfr. *Bußlerschen Hefte*, a cura di E.F. Bußler, Berlin 1806 e ss.

che si trova la citata dichiarazione di ripensamento che mette fine al proposito di pubblicare il *Lehrbuch*¹⁴. Ancora in merito alle successive variazioni che sarebbero incorse durante la scrittura del *Lehrbuch*, mi sembra che parlare di “cambi di direzione” all’interno della concezione teorica di Schinkel tradisca una presupposizione fondamentale: quella di ipotizzare un’unità non solo nell’insieme dei lavori di preparazione di Schinkel al suo trattato ma anche nella sua concezione dell’architettura *in toto*. E’ solo in relazione a questa presunta unità, infatti, che si può parlare di “salti”, “discontinuità”, “svolte” intervenute nel corso della stesura del volume. Questo modo di vedere, quando non è dubbio in generale, lo è certamente in relazione ad un libro che non sarà mai pubblicato, quale il *Lehrbuch* di Schinkel. Per parte mia non vedo nessuna incongruenza nel fatto che durante uno studio, e soprattutto durante uno studio dall’ambizione così grande e condotto durante un arco di tempo così lungo, intervengano dei ripensamenti, delle precisazioni, dei cambi di direzione. Peschken, davanti all’enorme massa di scritti, schizzi e disegni, si mette alla ricerca di un’ininterrotta e coerente linea di sviluppo del pensiero teorico schinkeliano e, non trovandola, è costretto a ricorrere alla formula del “mutamento radicale” intervenuto di volta in volta nelle concezioni teoriche dell’autore¹⁵. In conclusione, quello di Peschken non può essere considerato come un lavoro di ricostruzione filologica a tutti gli effetti, come sicuramente era intenzione dell’autore, quanto uno di stampo critico-interpretativo: finora il maggiore relativo a questa parte dell’opera schinkeliana. Per questa ragione non appaiono giustificate le critiche mosse alla scelta di Peschken di sovrapporre ai testi e ai disegni di Schinkel le proprie argomentazioni critiche. Queste vanno, secondo la mia opinione, discusse nel merito e non nel metodo.

Gli studi sulla teoria dell’architettura di Schinkel apparsi dopo la pubblicazione di

¹⁴ Credo invece che si possa convenire con Peschken riguardo il senso “reazionario” di questo progetto. Si tratta infatti di un progetto di una piccola città ideale immersa in un paradisiaco contesto paesaggistico in cui tutte le parti concorrono all’esaltazione dei due edifici principali: la reggia e la cattedrale, unite in un abbraccio che significa il loro accordo indissolubile.

¹⁵ Con questo non si vuole disconoscere che, ad esempio, dopo il viaggio del 1826 in Inghilterra l’architettura di Schinkel cambia, diventa più attenta all’uso di materiali diversi da quelli tradizionali e comincia a farsi carico dell’ansia di trovare una sintesi formale alle pressanti richieste avanzate all’architettura dal mondo industriale.

Peschken hanno generalmente accettato l'impianto "ricostruttivo" appena descritto¹⁶. Un discorso a parte va fatto per l'annunciata iniziativa intrapresa dal *The Getty Center for the History of Art and the Humanities* che, sotto la direzione di Kurt Forster, intende trascrivere e pubblicare tutto il lascito manoscritto di Schinkel seguendo i canoni filologici in uso nella moderna scienza letteraria¹⁷. Questo progetto non prospetta la ricostruzione dei lavori di Schinkel per il *Lehrbuch* (mancherebbero, in ogni caso, i disegni e le tavole) ma si configura come un'opera di divulgazione più ampia, che comprende tutti gli studi privati dell'architetto, compresi i numerosi estratti che questi compilava dai libri studiati.

Fin qui si è detto dello stato della ricerca fino a oggi. Occorre ora spiegare come il presente lavoro si inserisce in questa serie di studi. Desidero innanzitutto chiarire un aspetto di primaria importanza: questo studio non è un lavoro di tipo storico-filologico. Se lo si giudicasse sotto questo aspetto esso mostrerebbe più di una pecca e qualcuno, non ho dubbi, potrebbe trovarlo maldestro. Come si è succintamente riassunto, è stata svolta una ricognizione preliminare sullo stato degli studi in questo settore della ricerca e si sono poi assunti i risultati ritenuti più credibili e aggiornati (in particolare per ciò che riguarda le datazioni del materiale schinkeliano di cui si parla). In breve, si

¹⁶ Vanno menzionati almeno quelli che si sono occupati più da vicino del materiale del *Lehrbuch*: C.F. PETERS, *Gedankenfluß und Formfindung. Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels*, Berlin 2001, che si pone l'obiettivo di definire il contesto estetico-filosofico entro cui maturano le posizioni teoretiche di Schinkel sull'architettura. L'autore analizza, in particolare, gli studi teorici appartenenti a quelle che Peschken ha definito le prime tre versioni di stesura del trattato: quella "italiana", quella "romantica" e infine la "classicista". In appendice al volume sono riportate le trascrizioni di alcuni manoscritti non compresi nell'edizione di Peschken (cfr. ivi, pp. 387-410). A. HAUS, *Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar*, München- Berlin 2001, in particolare le pp. 339-372; l'autore è prevalentemente orientato a distinguere la teoria di Schinkel da quella del settecento "razionalista", in particolare per ciò che riguarda la preminenza del decisivo concetto di "carattere", che in questo studio è negata (cfr. il cap. "Idee statt Charakter", ivi, pp. 65-73); come avrò modo di spiegare in seguito, la presente ricerca parte da un assunto diametralmente opposto. S. WOLF, *Karl Friedrich Schinkel: The Tectonic Unconscious and the new Science of Subjectivity*, diss., Princeton University 1997, sviluppa le sue considerazioni sulla "tettonica" di Schinkel a partire da quanto già sostenuto da Peschken. Originale e brillante è l'impianto interpretativo complessivo. Cfr. infine S. MOYANO, *Karl Friedrich Schinkel and the Administration of Architectural Aesthetics in Prussia 1810-1840*, diss., Ann Arbor 1989, che mette in relazione le speculazioni teoriche di Schinkel con la sua attività di architetto e funzionario statale.

¹⁷ Il progetto è stato annunciato dallo stesso Forster nel 2003 a Berlino in occasione del congresso "2nd Friends of Schinkel Triennale", atti in corso di pubblicazione.

sono utilizzate queste ricerche filologiche-documentarie come strumenti necessari a delineare un lavoro di genere critico.

Ricapitoliamo brevemente. Sappiamo che i lavori per il trattato si compongono di due parti, gli scritti e i disegni. I primi sono compresi insieme con altri all'interno di quattro *Hefte* [quaderni] conservati presso il *Zentral Archiv* dei musei di Berlino, mentre i secondi sono stati inventariati in tre *Mappen* [cartelle] che si trovano invece al *Kupferstichkabinett*¹⁸. Da un foglio sicuramente identificabile come progetto per l'introduzione teorica al *Lehrbuch*¹⁹, sappiamo anche che Schinkel intendeva centrare il volume sulle tavole più che sui testi (trattandosi di un libro di architettura ciò è, o almeno dovrebbe essere, naturale). Ora, tra le tavole suddette ne esistono 35 che sono giunte ad un grado di esecuzione avanzata e che costituiscono un'unità, sia per quel che riguarda il formato e la tecnica rappresentativa che per il contenuto. Ai fini degli obiettivi che la ricerca intendeva conseguire - la discussione e la contestualizzazione delle concezioni teoriche di Schinkel sull'architettura - si è scelta la strada di riferirsi principalmente alle tavole completate e a quegli scritti che più immediatamente possono essere identificati come parti di introduzione, progetti di indice o commento alle tavole²⁰. Questa porzione di lavori preliminari è stata

¹⁸ Con più precisione: i quattro quaderni di testi sono segnati con la dicitura Hefte I-IV; le tre cartelle sono le Schinkel-Mappe XL-XLII. Più della metà del materiale contenuto in questi quaderni e in queste cartelle non appartengono al trattato; cfr. comunque G.PESCHKEN, *Schinkels nachgelassene Fragmente eines Architektonischen Lehrbuches*, cit.

¹⁹ Il foglio H IV 25-26; cfr. DAL, pp. 54-56.

²⁰ Di questi testi si presentano in questa sede le traduzioni in italiano, che sono in massima parte inedite. Nonostante molti esponenti di rilievo della scena architettonica italiana (ad esempio Aldo Rossi e Giorgio Grassi) si siano sempre dichiarati cultori dell'architettura di Schinkel, la "ricezione" delle sue opere rimane nel nostro paese insoddisfacente. Basti pensare che la sola edizione integrale di un testo di Schinkel è basata sull'edizione americana e non su quella tedesca (sto parlando della *Sammlung architektonischer Entwürfe*; cfr. nota 11). Tanto più meritoria appare, in questo contesto, l'edizione parziale dei diari e dei disegni composti da Schinkel durante il viaggio in Italia del 1803-1804, a cura di Michele Cometa: K.F. SCHINKEL, *Viaggio in Sicilia*, a cura di M. Cometa con la collaborazione di G. Riemann, Messina 1990. I primi studi monografici in italiano comparvero agli inizi degli anni ottanta, ambedue pregevoli: *Schinkel l'architetto del principe 1781-1841*, catalogo della mostra del 1982 a Roma e Venezia, Venezia 1982; *Le epifanie di Proteo. La saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper*, a cura di A.R. Burelli, Fossalta di Piave 1983. Successivamente, si deve al lavoro di Michele Cometa e Marco Pogacnik l'edizione di diversi articoli e studi che hanno contribuito a far progredire la ricerca, e ciò non solo in Italia. Del primo già si è detto per quel che riguarda l'edizione del *Viaggio in Italia*; la sua attività è così prolifica che sarebbe difficile, in nota, segnalare tutte le sue pubblicazioni sull'argomento; lo si deve fare almeno per M. COMETA, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari 1999, che, sebbene non sia una monografia su Schinkel ma uno studio dal respiro storico-critico più ampio, ha molto

composta da Schinkel negli anni tra il 1820 e il 1827 circa, quando il suo successo aveva già raggiunto l'apice. Il risultato cui questa ricerca tenta di pervenire è quello di cercare di portare alla luce la parte più definita della ricerca teorica di quest'ultimo. Il lavoro ha posto quindi al centro della propria attività di ricerca questo gruppo di documenti, per la cui trascrizione e datazione si è tenuto conto dell'imprescindibile edizione di Peschken. Il mio lavoro si configura come un percorso interpretativo all'interno del materiale del *Nachlaß* schinkeliano. Un percorso che, anche se certo è attento alla filologia e alla datazione di questo materiale, non per questo presuppone una solida continuità nello sviluppo del pensiero dell'autore di tali studi. Si sono considerati, data la natura dell'oggetto da trattare, i cambiamenti intercorsi nella stesura di questo trattato come normali modificazioni, come il segno che ci si trovi in presenza di "lavori in corso", e non come l'indice di "svolte teoriche" rispetto ad una posizione consolidata e monolitica. Non perché non esistano "svolte teoriche" all'interno del pensiero di Schinkel, ma perché quello che sembra mancare è proprio la posizione consolidata e monolitica.

I testi e i disegni di Schinkel che sono stati analizzati chiedevano di essere discussi innanzitutto architettonicamente. Essi sono così pieni di cultura architettonica che non è possibile non considerarli prima di tutto in relazione alla tradizione trattatistica in cui si inseriscono e ai problemi di architettura cui fanno riferimento (sotto questo punto di vista – lo dico con sincerità e senza retorica – spero che la mia personale cultura teorica non si sia dimostrata troppo inadeguata rispetto a un simile compito). Ho creduto appropriato affrontare tali questioni con lo

contribuito alla contestualizzazione più precisa della sua attività. Il secondo ha curato, tra le altre cose, l'importante volume collettaneo *Karl Friedrich Schinkel. Architettura e paesaggio*, a cura di M. Pogacnik, Milano 1992, che si distingue soprattutto per il tono non agiografico tenuto negli studi allegati. Un altro testo che ha validamente presentato il lavoro di Schinkel ai lettori italiani è G.P. SEMINO, *Schinkel*, Milano 1993.

Un altro importante filone di ricerca che ha finito per suscitare interesse sulla figura di Schinkel è quello che ha avuto per oggetto l'opera di Gottfried Semper. Non è possibile, infatti, rivolgersi a quest'ultima senza pensarla come ereditaria – uso questo termine nell'accezione più ampia possibile – del pensiero di Schinkel: cfr. B. GRAVAGNUOLO, *Gottfried Semper, architetto e teorico*, introduzione al volume G. SEMPER, *Architettura Arte Scienza*, Napoli 1987, pp. 11-41; e soprattutto B. GRAVAGNUOLO, *Semper e lo stile*, postfazione a G. SEMPER, *Lo Stile*, a cura di A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, Roma-Bari 1992, pp. 354-376. Spero che la ricerca che qui presento sia in grado di fornire apporti utili all'individuazione delle tracce entro cui si possa riconoscere la suddetta eredità.

strumento della lettura micrologica, qualcuno potrebbe direbbe anche: cavillosa. Senza alcun dubbio, chi non è disposto a discutere anche solo di piccole modanature, dettagli decorativi, tessiture dei conci nelle murature e simili altre sottigliezze troverà questo lavoro noioso, forse addirittura insopportabile.

Affermando ciò si spera di non riproporre in termini diversi la nota opposizione tra “autonomia” ed “eteronomia” dell’architettura, così come non si vuole fare riferimento ad un suo – presunto - cosiddetto “specifico disciplinare” (una discussione in merito, lo si sa, ci porterebbe troppo lontani; mi permetto però due osservazioni: siamo proprio sicuri che sia possibile tracciare i contorni di un contesto “disciplinare” la cui chiusura è salda, sigillata? Chi decide i limiti e le caratteristiche di questi contorni?). Semplicemente, ci si impegna qui a discutere in primo luogo di architettura. Nella convinzione che ogni altro genere di significato ad essa associabile (estetico-filosofico, storico-artistico, politico, economico, sociologico, ecc.) possa essere avanzato solo inserendolo nel circuito testuale dell’architettura, facendolo circolare tra i problemi squisitamente architettonici (di disposizione e proporzione delle forme, distribuzione delle funzioni, organizzazione delle masse, definizione dei dettagli, ecc.). Tanto per essere più chiaro dirò anche che per quel riguarda Schinkel tali significati “esterni” non solo possono, ma devono essere presi in considerazione; il motivo è facilmente comprensibile trattandosi di un architetto che fu anche eminente funzionario statale ai tempi della restaurazione assolutistica prussiana, precettore artistico del principe ereditario, riformatore delle scuole di architettura e di artigianato artistico. Queste valutazioni, però, non possono essere espresse astrattamente ma in ragione delle sue scelte propriamente teoriche e progettuali.

Nel corso di questa esplorazione si è tenuto conto del reciproco effetto che immancabilmente venne a prodursi tra questi studi teorici e la prassi progettuale schinkeliana, così come non è stata evitata l’analisi comparativa con le pubblicazioni editte da Schinkel in vita e con il resto dei documenti parte del *Nachlaß*.

Il fine è, da una parte, individuare le ragioni teoretiche che spinsero Schinkel all’abbandono dell’impresa del *Lehrbuch* e, dall’altra, fare reagire la sua concezione dell’architettura con quella di altri protagonisti dell’architettura dell’ottocento, tedeschi

e non. Per ciò che attiene al primo punto, è stata analizzata la partecipazione di Schinkel alla grande impresa editoriale costituita dalla pubblicazione dei *Vorbilder für Farbrikanten und Handwerker* (dal 1821 al 1837): grandi e preziosi volumi curati dalla Technische Deputation für Gewerbe che dovevano servire all'insegnamento dell'architettura e dell'artigianato d'arte nelle *Gewerbeschulen*. La critica, a causa forse di un pregiudizio, ha sinora scarsamente trattato questo testo. Non si vuole dire che sia stato del tutto ignorato ma solo che non lo si è mai messo in relazione con gli impegni teorici prevalenti di Schinkel. Qui lo si è invece studiato e valutato alla stregua di ogni altro libro di architettura, nel tentativo di rintracciare nei concetti lì esposti la valenza che Schinkel attribuiva a quello che lui stesso definiva come "artigianato scientifico". Dal momento che uno dei motivi manifesti che lo spinsero a non ultimare il proprio "Trattato di Architettura" fu la convinzione che solo l'artigianato scientifico - per l'appunto - fosse trasmissibile e non l'arte²¹, si comprenderà l'importanza di questo nodo teorico affrontato in questo lavoro.

L'ultima parte della ricerca è stata dedicata alla questione del concetto di "tettonica" in Schinkel. Sono stati analizzati i punti che alcuni protagonisti del dibattito teorico, in Germania e in Europa, attinsero più o meno consapevolmente (e più o meno dichiaratamente) dalla teoria di Schinkel²². E ciò alla luce soprattutto dello sviluppo del pensiero tettonico, inteso come una particolare estetica dell'architettura che muove i suoi primi e incerti passi con Winckelmann (ma che si alimenta anche dei temi propri al dibattito europeo settecentesco di stampo "razionalista") e culmina con i grandi edifici teorici eretti da Karl Bötticher e Gottfried Semper.

Il riferimento a Winckelmann in questo quadro storico-interpretativo è risultato decisivo. Si vedrà come la lettura micrologica e testuale cui sono stati sottoposti i

²¹ Cfr. la nota 3.

²² Desidero precisare che quest'indagine non è volta a determinare il pensiero e l'architettura di Schinkel come "precursore" di tendenze che si sono sviluppate posteriormente. Ho cercato soltanto di evidenziare come molti dei postulati asseriti da alcuni protagonisti del dibattito teorico tedesco dell'ottocento e del novecento trovino in questo punto (oscuro perché non pubblico, somigliante ad un inconscio) la propria matrice. Allo stesso modo ho cercato di non avvalermi di termini quali "influenza" per descrivere la somiglianza o talvolta la sostanziale identità di vedute di altri autori con Schinkel. Preferisco parlare di "eredità", giacché un'eredità dovrebbe, in linea di principio, rinviare alla responsabilità e alla vigilanza critica su ciò che costituisce la materia ereditata. In linea di principio. Se infatti ci si accorge che talune articolazioni concettuali si ripetono quasi immutate anche a distanza di molto tempo, allora, più che parlare di influenza e progenitura, ci si dovrebbe interrogare sulle cause di queste ricorrenze.

suoi scritti sull'architettura sia riuscita a trarre da questi alcune concezioni sinora rimaste inesplorate, in particolare per ciò che attiene la logica dell'opposizione tra struttura essenziale e struttura ornamentale nella teoria dell'architettura. Non fidandosi dei *cliché* spesso utilizzati per descrivere le sue teorie estetiche (il concetto di "imitazione" o quello di "esemplarità" astorica dei prodotti dell'arte greca, per esempio) si è cercato di connettere i suoi pensieri sull'architettura con il coevo clima culturale entro cui si produssero le formulazioni delle teorie settecentesche cosiddette "rigoriste"²³ – al di là delle intrinseche differenze che spesso le informano. Si è ritenuto che queste teorie - proprio per il tramite di Winckelmann e poi attraverso le discussioni che animarono la scena architettonica berlinese negli anni attorno al 1800 - costituiscano il punto di partenza per la speculazione teorica di Schinkel, che certo le trasforma e le congiunge con apporti di segno diverso. Diversamente sarebbe davvero difficile comprendere quell'ansia di giustificare "razionalmente" anche il più piccolo particolare architettonico, preoccupazione che è alla base del pensiero "tettonico". In ciò, secondo la mia opinione, risiede anche la sostanza del peculiare classicismo schinkeliano. A questo proposito non è inutile spendere qualche parola, dal momento che periodicamente, in Germania, la questione del classicismo di Schinkel è riproposta, a volte per rivendicarne il carattere singolare, non riferibile ad episodi cronologicamente successivi, altre per occultarlo²⁴. Si comprende bene il perché (anche se non lo si può giustificare in pieno): molti tedeschi vedono sempre e comunque nel classicismo lo stile architettonico di Speer, Troost e del nazi-fascismo in genere. La superficialità di questo modo di pensare va

²³ Mi sono avvalso in particolare dell'analisi che se ne fa in J. RYKWERT, *I primi moderni. Dal classico al neoclassico*, trad. it. di F. Sforza, Milano 1986.

²⁴ Esempio in questo senso è ciò che avvenne in occasione delle tre grandi mostre organizzate a Berlino per il duecentennale della nascita di Schinkel, nel 1981. Tutti e tre i cataloghi (che tra l'altro inaugurarono una nuova stagione di interesse critico per l'architetto) dimostrano che sia nell'allora Berlino est che ad ovest il desiderio principale fu quello di relativizzare fortemente l'appartenenza di Schinkel alla tradizione classicista: cfr. *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841*, catalogo a cura di G. Riemann, Staatlichen Museen, Berlin (Ost) 1980; *Karl Friedrich Schinkel. Architektur Malerei Kunstgewerbe*, catalogo della mostra tenuta a Berlino Ovest nel 1981, a cura di H. Börsch-Supan e L. Griesebach, Berlin (West) 1981; *Karl Friedrich Schinkel. Werke und Wirkungen*, catalogo della mostra tenuta presso il *Gropius-Bau* nel 1981, Berlino (West) 1981. Nello stesso anno una monografia di Erik Forssman provvede a riequilibrare la situazione, relazionando l'opera di Schinkel alla trattatistica classicista senza però evitare di considerare gli altri campi tematici in cui si estrinsecò la sua attività; cfr. E. FORSSMAN, *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken*, München-Zürich 1981.

ancora una volta stigmatizzata: non è in base a questi aspetti che si può giudicare della “reazionarietà” o meno delle scelte architettoniche. Innanzitutto, è necessario riaffermare che se è innegabile che Schinkel non fu “solo” un classicista, è altrettanto innegabile che egli fu “anche” un classicista. Ma come dubitare, ancora, che questo termine denota fenomeni enormemente dissimili e eterogenei? Come è stato ribadito, la riprosizione ricorrente del riferimento all’antichità classica, le innumerevoli epifanie storiche del classico, disegnano costantemente traiettorie difformi e singolari: il ritorno all’antico non è mai ritorno all’identico²⁵. Il classico, secondo una felice espressione di Aby Warburg, è come una “onda mnemonica” che colpisce a intervalli saltuari la coscienza dei contemporanei²⁶. In questo modo essi sono obbligati di volta in volta a rielaborare il loro rapporto con quella parte del loro passato che nel corso del tempo ha acquisito una valenza tanto esclusiva. Ogni classicismo, dunque, è diverso dagli altri e va valutato in ragione di questa unicità. Spero, nel proseguio di questo lavoro, di essere riuscito a fare emergere l’unicità caratteristica del classicismo schinkeliano - premettendo ancora una volta che questo aspetto non esaurisce certo la sua opera di architetto. Fin qui sulla singolarità di ogni fenomeno classicista. D’altro canto è stato anche detto dei caratteri permanenti e invarianti del classicismo (e dirò subito che per quel che mi riguarda le due categorie – singolarità e ripetizione – non devono per forza escludersi a vicenda). Questi sono stati codificati e ridotti a tre categorie: “razionale”, “tipico” e “archeologico”²⁷. Ora - e in considerazione della espressa convinzione che il classicismo di Schinkel sia erede di quello settecentesco – nel classicismo di Schinkel si nota soprattutto la prevalenza della categoria della “razionalità”, che corrisponde, tra le altre cose, all’attitudine alla costante verifica di ogni soluzione in base a criteri accertabili, all’esigenza di generalità e al ricorso alla conoscenza ordinata e classificatoria.

Nel corso della ricerca, infine, si è sempre tenuto presente il rapporto, che non è mai scontato come talvolta si crede, che da sempre si instaura tra teoria e prassi

²⁵ Cfr. B. GRAVAGNUOLO, *L’edonismo dei sensi e la luce della ragione*, introduzione al volume *Le teorie dell’architettura nel settecento: antologia critica*, a cura di B. Gravagnuolo e A. Cappellieri, Napoli 1998, pp. 5-53.

²⁶ In un testo postumo su Burckhardt e Nietzsche, citato in E. GOMBRICH, *Aby Warburg*, Oxford 1986, p. 254.

²⁷ R. DE FUSCO, *L’architettura del Cinquecento*, Torino 1981, pp. 35 e ss.

dell'architettura. Ci si è chiesto, e a maggior ragione nel caso di un autore che ha deciso di non scrivere la propria *summa* teorica, quale sia il ruolo che gioca la teoria nei confronti della pratica e quali siano le strategie adoperate dalla teoria per governare la pratica. Ciò ha finito per spostare l'interrogazione sul rapporto che vige tra discorso e disegno in un testo di architettura.

CAPITOLO I.

I *Dispositionsentwürfe*.

Per comprendere la forma che nelle intenzioni di Schinkel avrebbe dovuto assumere il trattato cui stava lavorando, occorre prendere in considerazione prima di tutto i *Dispositionsentwürfe* [progetti di disposizione] relativi a quest'opera. Essi forniscono l'impianto complessivo dell'intero lavoro e possono quindi essere considerati come una sorta di progetti per un indice.

M XLI 13.

Quello che tra questi *Dispositionsentwürfe* dimostra di essere il più conseguente con il modo in cui Schinkel procederà con il suo lavoro è anche il più breve. E' una sorta di promemoria che, nella sua generalità, fissa le linee di riferimento entro cui procederà la trattazione:

- 1) *Tutte le costruzioni delle murature con copertura rettilinea*
- 2) *Tutte le costruzioni dello spazio con copertura rettilinea*
- 3) *Tutte le costruzioni delle murature con copertura arcuata*
- 4) *Tutte le costruzioni dello spazio con copertura arcuata*

Segue lo schematico schizzo di una struttura trilitica con sostegni verticali che sorreggono una copertura piana [fig. 1]. Questo schizzo fornisce anche un'indicazione per la datazione del foglio. Se confrontato con i primi disegni completi per il Lehrbuch, infatti, esso si dimostra come di poco precedente a quelli, di cui è palesemente uno schizzo preparatorio. Siccome, come vedremo, i primi disegni "in bella" per il trattato sono stati iniziati nel 1823, questo foglio deve essere dello stesso anno, solo di poco antecedente alla stesura finale dei primi disegni. Secondo il mio modo di vedere, e in base alla forma che i lavori di Schinkel assumeranno, questa disposizione può essere considerata come quella principale. Le altre vi fanno riferimento per precisarla nel dettaglio o per aggiungervi ulteriori argomenti ma, nella sostanza, essa stabilisce lo schema di sviluppo che seguiranno le tavole nella

esposizione degli argomenti: prima i sistemi murari e spaziali con copertura rettilinea e poi quelli con copertura ad arco e volta.

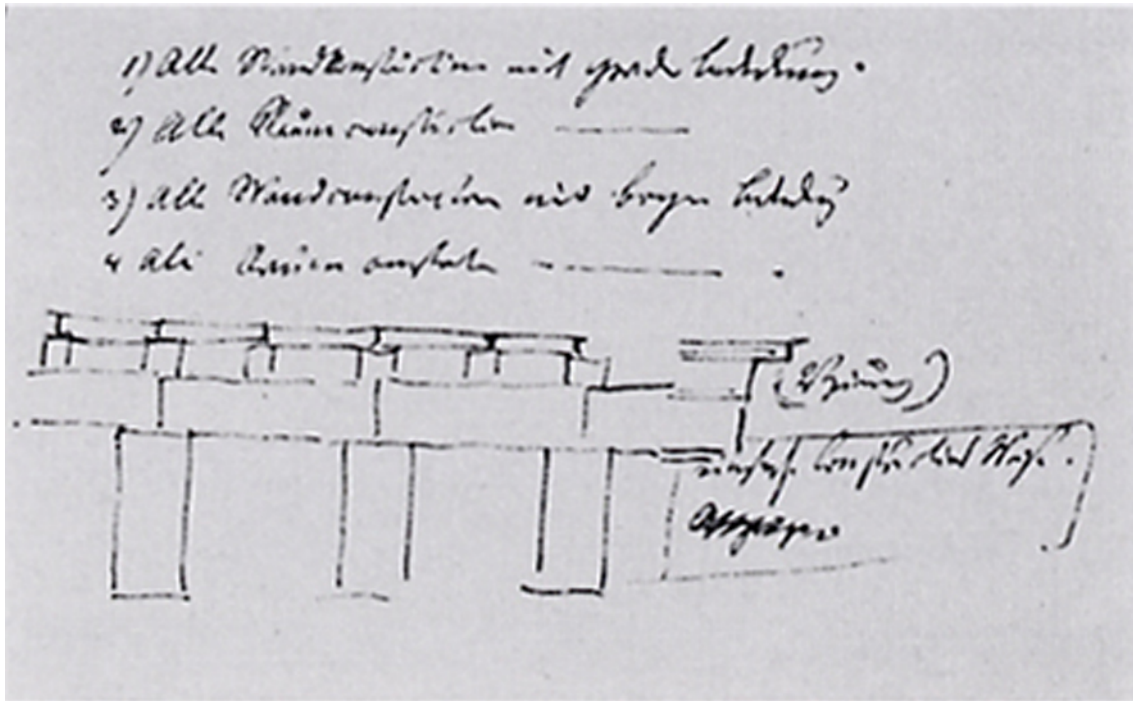


Figura 1. M XLI 13

Heft IV Blatt 11.

Nel Heft IV Blatt 11 l'ordine degli argomenti segue un criterio leggermente differente. Non più un logico sviluppo dalla costruzione delle murature a quella dello spazio che esse conformano, quindi, ma direttamente una classificazione degli spazi in base alla geometria planimetrica che li genera. Esso può quindi essere considerato anche come una precisazione dei punti 2 e 4 della precedente disposizione. Le categorie che di seguito vengono elencate sono quindi le sottocategorie che integrano la disposizione di cui sopra:

I

Costruzione degli spazi circolari

- A) in opera quadrata [Quaderbau] senza malta
- B) in pietra a vista o conglomerato con legante di malta
- C) in legno
- D) in ferro

A

1).a. con copertura rettilinea, e secondo il semplice sistema degli sporgenti uno contro l'altro [Gegeneinander-Strebens]

2).b. con archi semicircolari

3).c. con archi acuti

4).d. con segmenti circolari

5).e. con l'unione di a e b

6).f. " a e c

7).g. " a e d

8).h. " b e c

9).i. " b e d

10).k. " c e d

B 10 sottocategorie

C 10 sottocategorie

D 10 sottocategorie

E unione di A con B e di C con D

II

Costruzione degli spazi ottagonali – 4 sottocategorie

III

Costruzione degli spazi esagonali – 4 sottocategorie (che però possono essere descritte secondo II, senza essere specificate)

IV

Costruzione degli spazi quadrati – 4 sottocategorie

V

Costruzione degli spazi rettangolari – 4 sottocategorie

VI

Costruzione degli spazi unione tra i quadrati e i circolari, esagonali, ottagonali

VII

Costruzione degli spazi ovali

NB ogni spazio=genere ancora differenti proporzioni=grandezze secondo la propria determinazione e il proprio scopo, queste vengono trattate nelle sottocategorie perché in questo modo si sviluppano a parte i diversi tipi di costruzione.

La dizione „e secondo il semplice sistema degli sporgenti uno contro l'altro [Gegeneinander-Strebens]” nel punto I A 1)a è un'aggiunta posteriore che ci aiuta a datare il foglio. Questo sistema costruttivo - che è poi quello dello *Sprengwerk*, tipo di copertura formato da due o più travi che si sostengono reciprocamente appoggiandosi obliquamente tra loro – è stato utilizzato da Schinkel per la costruzione del Padiglione centrale delle fonti di acqua minerali ad Aachen, progettato nel 1823. D'accordo con quanto sostiene Peschken, questo foglio può dunque essere datato al 1823²⁸. E' da notare che nella parte della *Sammlung architektonische Entwürfe* dove è descritto il progetto, Schinkel dichiara che “il progetto è stato eseguito interamente in stile dorico”, e siccome “una cupola non sarebbe stata coerente” con questo stile, ne consegue che questo tipo di copertura era da considerare come un'innovazione. Egli aggiunge, inoltre, di confidare nel fatto “che questa particolare soluzione del soffitto di una costruzione circolare, all'interno di una struttura dorica, sia imitata in futuro”²⁹. Dunque, lo *Sprengwerk* è da considerarsi, da una parte, come un tipo di costruzione storicamente greco, e dall'altra, come termine medio tra la copertura piana e quella a volta. Quest'asserzione ricorrerà più volte nel *Lehrbuch*, ed è fin da ora un dato acquisito dallo studio schinkeliano.

H IV Blatt 9.

Lo stesso sviluppo logico seguito nei primi due progetti di disposizione analizzati – dalla costruzione delle murature a quella delle coperture e da qui a quello degli spazi, dunque dalla seconda dimensione alla terza - lo si ritrova in questo foglio. Significative sono la precisazione della costruzione delle aperture nei muri (prima di passare alle coperture) e l'esclusione delle fondazioni dagli elementi

²⁸ DAL, p. 48.

²⁹ SAE, p. 84 [ed.it. cit., p. 60].

fondamentali dell'architettura. Non si troverà, infatti, alcuna analisi di esse nelle successive fasi di elaborazione del trattato. Esse sono da Schinkel considerate come una parte accessoria e "meccanica" dell'attività dell'architetto, per le quali si rimanda esplicitamente a trattati specialistici (qui detti semplicemente "manuali"):

Categorie principali nell'architettura

- 1) *la costruzione dei muri, pilastri, colonne*
- 2) *la costruzione delle aperture nei muri*
- 3) *la costruzione della copertura degli spazi tra muri, colonne, pilastri*
- 4) *il gettare le fondamenta non pretende di essere architettura – (manuali)*
- 5) *la costruzione dei tetti*
- 6) *la costruzione dei pavimenti*
- 7) *le proporzioni*
 - a) *della pianta*
 - b) *dei diversi spazi in alzato*
 - c) *delle aperture nei muri*
 - d) *dei tetti, frontespizi, torri*
- 8) *ornamenti*
- 9) *carattere in generale*

H IV Blatt 12.

Simile al precedente, questo testo se ne differenzia solo per l'intenzione di trattare i singoli modi costruttivi in base al materiale impiegato. Dal momento che l'utilizzo di materiali diversi dalla pietra caratterizza l'architettura di Schinkel solo dalla fine degli '20 in poi, è ipotizzabile, con Peschken³⁰, che l'autore sia ritornato successivamente su questo foglio per correggerlo e integrarlo. La fase che stiamo analizzando, corrispondente alla stesura degli anni '20, si contraddistingue, infatti, per l'autolimitazione che impone di prendere in considerazione nella trattazione solo l'architettura in pietra. Da notare anche che le colonne vengono annesse in questo schema alla costruzione dei muri:

A costruzione dei muri

- a) *finestre*
- b) *porte*

³⁰ Cfr. DAL, p. 49.

- c) aperture
- d) colonne

B costruzione del tetto

- a) costruzione a volta
- b) costruzione in legno
- c) costruzione in metallo – esigono nuove forme e queste devono essere diverse se sono di pietra e metallo insieme.

C coperture

- a) soffitto e tetto insieme
- b) in pietra
- c) in legno
- d) in metallo

D edificio a più piani

E proporzioni

H III 3.

Foglio che può essere datato all'incirca all'inverno tra il 1824 e il 1825³¹:

Certi tipi di costruzione in un'opera fanno emergere il carattere (come in musica certe note della scala), oppure determinano da se stesse il punto di vista secondo cui certi modi non furono ancora trovati e si doveva risolvere certi compiti dell'architettura con un limitato numero di modi di costruzione. Ciò conferisce sempre la determinazione dello stile e del carattere.

Molteplici modi di costruzione senza stile e senza che la necessità della stessa sia immediatamente evidente, si applicano a un'opera, ciò è il moderno senza stile e senza carattere.

Il metodo della disposizione planimetrica deve essere sostenuto e fuso insieme al metodo del modo di costruzione.

Qualche architetto è disposto solo per una o l'altra specie di questa necessità della buona architettura, mentre il meglio è raggiunto solo con la congiunzione di entrambe.

Così ci sono:

- stile dalla copertura piana in pietra
- stile dalla copertura voltata in pietra in semicircolo
- stile dalla copertura voltata in pietra in segmenti circolari
- stile dalla combinazione di questi modi e con l'impiego delle costruzioni in metallo e in legno
- stile dall'arco acuto

la combinazione dei tipi di arco tra loro si lascia difficilmente riunire armonicamente, come certo avviene all'incirca nel caso del palazzo di

³¹ Ivi, p. 66.

Marienburg.

H IV 13.

Dell'inverno tra il 1825 e il 1826³², in questo foglio sono indicati con precisione tutti i modi costruttivi che possono derivarsi dalla combinazione di quelli basilari (quelli con copertura orizzontale e quelli con copertura ad arco):

Principali suddivisioni degli stili costruttivi [Haupt-Abtheilungen im Bau-Styl], in relazione alla costruzione in pietra.

- 1) *architrave orizzontale. Copertura a travi*
- 2) *costruzione della volta in semicircolo (anche negli spazi interni)*
- 3) *costruzione della volta in segmenti circolari [Cirkel-Segmenten, ovvero archi ribassati] (anche negli spazi interni)*
- 4) *costruzione con l'arco acuto (anche negli spazi interni)*
- 5) *combinazione della costruzione orizzontale con la semicircolare*
- 6) *combinazione della costruzione orizzontale con quella in segmenti circolari*
- 7) *combinazione della costruzione orizzontale con quella dell'arco acuto*
- 8) *combinazione della costruzione semicircolare con quella in segmenti circolari*
- 9) *combinazione della costruzione semicircolare con quella dell'arco acuto*
- 10) *combinazione dell'arco acuto con quella in segmenti circolari (castello di Marienburg)*
- 11) *come 8 con la costruzione orizzontale*
- 12) *come 9 con la costruzione orizzontale*
- 13) *come 10 con la costruzione orizzontale*

Queste suddivisioni sono pensate come introduzione al passaggio dalla costruzione orizzontale alla volta e all'arco.

M XLI 8₂ d.

Databile al 1826³³, questo foglio è stato più volte ripreso da Schinkel nel corso degli anni, apportandovi correzioni e aggiunte:

Le suddivisioni cui si riferiscono le analisi sono contenute perfettamente nelle seguenti.

³² *Ibid.*

³³ Ivi, p. 67.

- 1) *murature abituali*
- 2) *sostegni nelle aperture murarie, principalmente per la loro costruzione*
 - a) *attraverso colonne o pilastri*
 - b) *attraverso archi / semicircolari, segmentali, ellittici, ogivali*
 - c) *attraverso archi e colonne / laddove l'arco riposa su colonne, o sono stesi sopra architravi retti, contrastando la spinta dall'alto*
 - d) *attraverso cimasa retta*
 - e) *attraverso cimasa retta in collegamento con archi soprastanti*
- 3) *sostegno e costruzione dei tetti*
 - a) *tetti diritti senza sostegno, liberi con travi auto portanti, semplici travi. Armatura sospesa*
 - b) *tetti a volta senza altri sostegni. Semicircolari con archi piatti: dove? In cupole, in volte a crociera, volte a botte.*
 - c) *Tetti piani con sostegno di colonne e pilastri*
 - d) *Tetti a volta con sostegno di colonne e pilastri*

H IV 8.

E' forse il foglio più importante. Scritto nel 1827³⁴, contiene qualcosa in più che un progetto di indice. E' infatti anche una ricapitolazione del lavoro svolto. Da questo foglio apprendiamo che sono 24 le tavole già pronte (che fanno sicuramente parte del gruppo SM XL 1-35 che tra poco prenderò in considerazione) mentre 6 sono in preparazione. Segue un elenco di tavole che l'autore aveva progettato ma che non eseguì mai. Come è scritto alla fine, per il libro che stava scrivendo Schinkel prevedeva 150 tavole. Questa lista ci consente di conoscere lo stato cui giunse il lavoro di Schinkel poco prima che egli prendesse la decisione di interrompere la stesura del *Lehrbuch*. Al solito gli errori di scrittura sono numerosi:

24 fogli pronti
6 in preparazione -

9 progetti di villa suburbana [Landhäuser] in mezzo foglio: 14 fogli
Errori dell'architettura: 2 fogli
Ornamenti: 6 fogli
Cornici [Gesimße]: 6 fogli
Architettura delle Torri [Thurmarchitektur]: 6 fogli
1 progetto con volta a imbuto [Trichtergewölbe]: 3 fogli

³⁴ Ivi, p. 108.

1 progetto con colonne e volta a crociera 3 fogli
1 progetto con arco piatto [flache Bogen] su colonne: 3 –
1 progetto con arco piatto su pilastri: 3 –
1 progetto di arcata su colonne: 3 –
1 progetto di arcata su pilastri: 3 –
1 progetto di costruzione retta a più piani: 3 –
1 progetto con cupola con costoloni: 3 –
1 progetto di volta di finestra con pilastri incorporati: 3 –
1 villa dalla grande finestra centrale: 2 –
1 chiesa semicircolare su portico: 2 –
1 sostruzione di colonne in interno doppio senza piani: 3 –
2 progetti di chiese a cupola: 6 –
2 altre chiese: 6 –
modi di decorare le volte a imbuto: 3 –
modi di decorare altri tipo di arco: 6 –
fogli per costruzione di archi del tipo più diverso: 8 –
dettagli per costruzione a pilastri: 2 –
Edifici colonnati a più piani: 2 –
Altri edifici: 8 –
Costruzione con l'arco acuto: 10 –
Fogli esplicativi: 5 –

Sarebbero necessarie anche le costruzioni delle scale

Parti dell'opera:

- tutte i possibili modi con architrave rettilineo
- tutti i possibili tipi con archi
- tutti i possibili modi della combinazione tra i primi due
- l'arco acuto come in se compiuto
- Dettagli e ornamenti

Dell'arco acuto non è in discussione alcuna combinazione con architravi rettilinei perché le condizioni per ciò non hanno luogo. Le proporzioni sono così strette e così variabilmente alte o basse che tutti gli incarichi possono essere risolti. Errori nella massa ornamentale [Ornamentenmasse Fehler]. Nessuna considerazione del materiale, la considerazione dei materiali in un edificio composito [beim gemischten Bau] ha il suo proprio interesse [testo interrotto]

150 tavole in tutto senza i fogli esplicativi [Explicationsblätter].

Studi teorici preliminari.

In questo paragrafo sono presentati alcuni studi che precedono la realizzazione della serie di tavole che formano la parte principale del *Lehrbuch*. La selezione è stata condotta in base alla corrispondenza delle questioni teoriche qui aperte con quelle che saranno oggetto dell'elaborazione dei disegni. Altri studi saranno discussi nell'ultimo capitolo.

H III 12.

Studio che analizza la dipendenza delle forme dell'architettura da fattori eteronomi. La numerazione dei singoli punti non segue un ordine preciso, segno del fatto che Schinkel sia ritornato una seconda volta sulla stesura del pezzo allo scopo di specificare meglio alcune espressioni. Il foglio, in ogni caso, appare chiaramente come un lavoro che non ha raggiunto una forma definitiva. Abbondano espressioni verbali poco conseguenti, e la sintassi poco curata ne rivela il carattere di non completezza. E' degno di nota il primo punto: "Le forme architettoniche sono condizionate da: 1) dal bisogno [*Bedürfnis*], leggi della natura, clima"; è questa diversa considerazione del "bisogno" quale istanza cui deve rispondere l'architettura, e da cui è in una prima fase in qualche modo determinata, che segna la differenza della visione di Schinkel in questo periodo rispetto a quanto espresso negli anni cosiddetti "romantici". Si confronti, ad esempio, quanto egli scriveva nel testo di accompagnamento al progetto per il Mausoleo per la regina Louise³⁵, nel 1810: "La vera architettura ha origine dall'idea e bisogna in essa distinguere due parti: quella che lavora per il bisogno pratico, e quella che deve esprimere in modo immediato la pura idea". Erano gli anni delle guerre di liberazione, quando vedeva nel gotico uno stile capace di innalzarsi al di sopra della necessità, espressione dell'idea e insieme stile autenticamente nazionale-tedesco. Ora, invece, è disposto a considerare il bisogno e la necessità cui deve, in prima istanza, fare fronte l'architettura come dati

³⁵ NACHLAß, vol. III, p. 154.

ineludibili, che possono essere superati dialetticamente solo dopo che le istanze che essi interpretano sono soddisfatte pienamente.

Altro spunto interessante è quello riportato nel punto 7: “Dovrebbe esserci una fisiognomica dell'architettura, e questa solo attraverso una classificazione [*Zusammenstellung*] (teoria dei colori)”. Il riferimento tra parentesi è naturalmente a *La teoria dei colori* di J.W. Goethe³⁶, di cui Schinkel ha nei suoi taccuini di studio più volte ricopiato intere parti. La proposta di una fisiognomica dell'architettura rinvia alla teoria formulata qualche decennio addietro da Lavater³⁷, secondo cui, in linea di principio, l'essenza interiore di ogni essere umano corrisponde sempre alla sua forma esteriore, che la esprime univocamente. In particolare, il punto della figura umana in cui maggiormente si imprimerebbe la sostanza psicologica della persona umana sarebbe il profilo facciale. È probabilmente a questo ordine di riflessioni che fa riferimento uno studio coevo di Schinkel sui profili architettonici [fig. 1], alcuni dei quali, tra l'altro, sono chiaramente non antichi. Il problema è attinente a quello del nesso tra forma architettonica e contenuto, e perciò è strettamente connesso a tutto ciò che nella teoria dell'architettura tedesca veniva formulato con la discussione sul concetto di “carattere” in architettura. Il testo che introdusse il termine nella letteratura architettonica tedesca - le *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*³⁸ - sottolineava che con “carattere” si dovesse intendere l'espressione da

³⁶ J.W. GOETHE, *Farbenlehre* (1810); ed. it. a cura di Renato Troncon, Milano 1999.

³⁷ Cfr. LAVATER, *Physiognomische Fragmente*, Leipzig und Winterthur 1775-1778 (nuova ed. Leipzig-Zurich 1968-1969).

³⁸ *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, Leipzig 1788 (ristampa anastatica a cura di H.W. Kruft, Nördlingen 1986). Il testo fu pubblicato in forma anonima. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che l'autore sia Erdmannsdorff: cfr. M. BOLLÉ, *Vom Tagebuch zum Lehrbuch. Aspekte zu Lernen und Lehren von Heinrich Gentz*, in *Deutsche Baukunst um 1800*, a cura di R. Wegner, Köln, Weimar und Berlin 2000, p. 154. Sulle *Untersuchungen* cfr. anche U. SCHÜTTE, „Als wenn eine ganze Ordnung da stünde...“. *Anmerkungen zum Systeme der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert*, in <Zeitschrift für Kunstgeschichte>, 44 (1981), pp. 15-37; H.W. KRUFT, *Storia delle teorie architettoniche*, 2 voll., Roma-Bari 1987, vol. I, pp. 249-250; sull'importanza che le tesi proposte dall'anonimo autore delle *Untersuchungen* rivestirono per il giovane Schinkel, cfr. M. ZADOW, *Karl Friedrich Schinkel. Ein Sohn der Spätaufklärung*, Stuttgart 2001, pp. 164 e ss.

parte dell'edificio della personalità di chi lo abita³⁹, palesando, in questo modo, l'affinità tematica con le contemporanee ricerche fisiognomiche di Lavater⁴⁰.

H IV 40.

Tema di questo studio è il decisivo concetto di *carattere* [*Charakter*]. Introdotto dalla teoria francese di stampo razionalista⁴¹, questa nozione finirà per giocare un ruolo di primo piano nelle discussioni teoretiche sull'architettura che si sviluppano tra la metà del settecento e la metà dell'ottocento. La ricorrenza del termine negli scritti di Schinkel è notevole e significativa⁴², sebbene non riceva mai una definizione esaustiva e venga utilizzato in contesti disparati che coprono una vasta gamma di speculazioni teoriche⁴³. In questo caso particolare vengono indagati gli effetti che alcune configurazioni di base producono sull'osservatore. Per Schinkel questi effetti (che vanno dalla "sicurezza" generata da una massa muraria forata da tre piccole aperture, alla "leggerezza" che si riscontra in una loggia aperta, o alla "calma"

³⁹ L'anonimo autore delle *Untersuchungen* diceva molto chiaramente che "ogni edificio [sia] come un simbolo corporeo dei bisogni dell'uomo e della sua disposizione d'animo", *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, cit., p. 17.

⁴⁰ Questa è discussa da H.W. Kruff nell'introduzione alla ristampa del citato volume settecentesco. Cfr. anche A. VIDLER, *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton 1987, pp. 118 e ss.

⁴¹ Fu probabilmente Boffrand il primo che ne propose una definizione. Successivamente esso fu ripreso da quasi tutti i maggiori teorici francesi della seconda metà del settecento, da Laugier a Boullée. Si deve al trattato del maestro di quest'ultimo, *Le Camus de Mézières*, l'aver diffuso internazionalmente la discussione; cfr. N. LE CAMUS de MÉZIÈRES, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780. Sebbene, anche nella teoria francese, il concetto di carattere goda di uno statuto teorico instabile e raramente riceva una definizione sistematica, esso è pur sempre, e senza dubbio, uno dei temi centrali e più originali sviluppati nell'ambito della discussione teorica sull'architettura nel corso del settecento, e anche oltre; su questo argomento cfr. W. SZAMBIEN, *Symétrie, Goût, Caractere*, Paris 1986, pp. 174 e ss. Un'ampia ricognizione critica sulle tematiche della teoria dell'architettura settecentesca sta in: B. GRAVAGNUOLO, *L'edonismo dei sensi e la luce della ragione*, introduzione al volume *Le teorie dell'architettura nel settecento: antologia critica*, cit.

⁴² Recentemente tale rilevanza è stata messa fortemente in dubbio (cfr. A. HAUS, *Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar*, München- Berlin 2001, pp. 65- 73), ma come spiegare, ad esempio, il fatto che il termine *carattere* compaia così regolarmente nei suoi scritti? Anche solo per questo motivo la tesi di Haus appare non comprovata dai fatti. Una precisa e convincente confutazione del lavoro di quest'ultimo è stata avanzata in: C. SCHOLL, *Die schöne Kunst der Konstruktion. Charakterisierung als Mittel der Darstellung in der Architektur Karl Friedrich Schinkels*, cit.

⁴³ Sull'argomento ho presentato una relazione al convegno internazionale "Karl Friedrich Schinkel. Ein Sohn der Aufklärung", tenuto presso la Humboldt Universität di Berlino nel luglio del 2006 (atti in corso di pubblicazione).

stimolata da un saldo sistema trilitico [fig. 2]) sono determinati univocamente e inducono regolarmente nel soggetto che percepisce l'architettura effetti psicologici dati. Si delinea, quindi, un'estetica dell'architettura fondata su presupposti psicologici⁴⁴.

Il periodo che introduce il testo è di grande importanza per la comprensione di tutto il lavoro che Schinkel approntò in vista del completamento del *Lehrbuch*, ed è interpretabile come il fondamento che sta alla base di tutta la propria produzione teorica: “invece che un complicato fondamento filosofico [*statt weitläufiger philosophischer Begründung*], affinché si possa giungere a dei risultati deve essere ora considerata la pura sensazione [*das reine Gefühl*] che si produce nell'intuizione immediata [*bei unmittelbarer Anschauung*]”. In base a questo assunto è chiaro che Schinkel non considerava la teoria alla stregua di una sorta di filosofia dell'architettura. Al contrario, ciò che di peculiare possiede l'architettura rispetto alle altre arti si manifesta solo nell'“intuizione immediata”, ovvero nella diretta esperienza che di essa si fa. E' solo durante quest'esperienza, e attraverso i mezzi espressivi che le sono propri, che l'architettura è capace di dare luogo ad esiti singolari. Ne consegue che la stesura di una teoria dell'architettura – concetto, questo, che sarà specificato meglio nell'introduzione teorica al trattato - è una prerogativa esclusiva degli architetti stessi: gli unici in grado di dominare il campo delle cause che necessariamente producono quegli effetti che possono essere sperimentati soltanto attraverso di essa.

H IV 31-32.

Uno dei pensieri che maggiormente dà forma alla griglia concettuale entro cui si muove l'indagine schinkeliana è quello di pensare le forme dell'architettura come procedenti dalla configurazione più semplice fino alle più complesse. In questo quadro assume una grandissima rilevanza l'osservazione dei momenti di transizione da una forma alla successiva. In questo studio, che di sicuro precede di pochissimo

⁴⁴ Questa fu poi sviluppata, al servizio di una strategia teorica certo diversa da quella di Schinkel, alla fine dell'ottocento dalla scuola degli storici dell'arte che si richiamavano alla psicologia dell'empatia: cfr. H. WÖLLFLIN, *Renaissance und Barock* (1888); ed. it. *Rinascimento e Barocco*, Firenze 1988.

l'inizio della stesura delle tavole del *Lehrbuch* che Schinkel riuscì a portare a termine⁴⁵, sono fissati i principi su cui si basano questi passaggi da una forma ad un'altra: Schinkel le chiama *Übergangstabellen* [tabelle di transizione]. Queste ultime concernono tre momenti essenziali: “tabella di transizione delle forme decorative” [*Übergangstabelle der Verzierungsformen*]; “tabella di transizione delle forme a cupola” [*Übergangstabelle der Kuppelformen*]; “tabella di transizione delle forme ad arco” [*Übergangstabelle der Arkadenformen*]. Per la prima è proposta anche un'articolazione che indica la successione dei punti da trattare: le “parti essenziali” [*wesentliche Theile*] dell'architettura che sono diventate decorazioni”, e le “pure forme decorative” [*reine Verzierungsformen*] da apporre liberamente su superfici, strutture e altre parti dell'architettura”. È significativo che tra le prime vengano menzionati “capitelli”, “basi” e “profili e prospetti di cornici”, ossia le parti costituenti gli ordini classici dell'architettura⁴⁶.

Uno dei problemi in cui Schinkel si imbatteva più di frequente, lo vedremo, è l'origine della costruzione ad arco. Qui avanza “la supposizione che probabilmente l'arco fu dapprima utilizzato principalmente nelle aperture murarie e su colonne”. La motivazione è di tipo tecnico, e infatti spiega: “Lungo i muri perimetrali, dove si aprivano grandi aperture, sovente sopra queste erano erette ancora parti massicce di muro, o perlomeno si ponevano massicce cornici. Qui non si voleva rischiare di porre pietre su travi di legno, perché questi due materiali non si uniscono bene insieme in quanto il legno incurvandosi disturba l'allineamento orizzontale dei corsi di pietra e l'alterazione di questi comporta notevoli svantaggi”. Per ovviare a questo problema, dunque, ci si adoperò per escogitare delle soluzioni che escludessero l'uso del legno negli architravi, e da qui, ipotizza Schinkel, si giunse alla costruzione ad arco.

⁴⁵ Secondo Goerd Peschken in questo scritto Schinkel comincia a fissare “il principio secondo cui egli, infine, strutturò e costruì il *Lehrbuch*”; cfr. DAL, p. 47. L'estrema vicinanza di quanto qui affermato con la forma impressa al *Lange Blatt* M XLI 42 (che è del 1823) e alle tavole che gli succedettero, rendono attendibile la datazione di questo foglio al 1822.

⁴⁶ Soprattutto per ciò che riguarda il primo punto, mi sembra chiaro il riferimento alla divisione fondamentale tra parti “essenziali” e decorative” dell'architettura operata da J.J. Winckelmann, di cui mi occuperò in seguito. Questi comprendeva gli elementi sunnominati da Schinkel nella categoria delle parti “essenziali”.

Skizzenbuch F 18.

Testo del 1816 che non fu incluso, all'atto della compilazione dell'inventario dello Schinkel-Museum⁴⁷, tra le *Lehrbuch-Mappen*. A prescindere dalla relativa attendibilità di questo inventario⁴⁸, ho creduto pertinente includere lo scritto tra quelli che preparano la stesura del *Lehrbuch* in quanto, pur nella sua brevità, esso ci dice qualcosa sul modello che Schinkel decise di seguire per la strutturazione delle tavole. Il contenuto è la dialettica tra le forme della natura e le forme dell'arte. "Così come l'anima della natura si rispecchia nelle forme delle sue singole creazioni e nelle relazioni delle sue parti tra loro, così lo spirito umano si deposita nelle forme dell'arte, e attraverso questo movimento si è originato un mondo delle forme". Questo parallelismo sembra però posto solo per far risaltare la differenza tra il mondo delle forme artistiche e quello delle forme prodotte dalla natura: "Il mondo delle forme artistiche corre parallelo a quello delle forme della natura. Ma esso non utilizza queste ultime per amore verso le stesse, ma gli servono per l'espressione dell'umanità. Molte tra queste forme non sono in relazione alcuna alla natura, se non solo con un accenno: quelle che si sono originate attraverso l'intelletto e la ragione in relazione all'umano". E' l'umano, l'umanità dell'uomo, dunque, che si esibisce nella produzione di forme artistiche, anche quando queste utilizzano motivi attinti dal mondo naturale. L'idealismo di questo assunto schinkeliano non richiede, mi sembra, ulteriori commenti e spiegazioni. Ma è un altro il punto che credo debba essere sottolineato; dopo avere accennato ad un mondo delle forme artistiche che si è originato da quando l'uomo ha posto i propri prodotti accanto a quelli della natura, Schinkel scrive: "A volte casualmente e spesso inappropriatamente, un mondo si è formato che spesso contiene molto del bello". Principio fondamentale questo: "così che non il fondamento [*der Grund*] ma la successione in una serie [*sondern die Folgen in einer Reihe*] è da trattare". Questo fondamento, infatti, non è di per sé interessante poiché esso potrebbe tranquillamente essere di tipo utilitaristico, legato cioè alla necessità e al bisogno e non alla libertà. Più importante è considerare lo

⁴⁷ La datazione è fissata dallo stesso inventario, cfr. NACHLAß, vol. IV.

⁴⁸ Cfr. *supra*, nell'Introduzione.

sviluppo delle forme artistiche come un processo in cui, immancabilmente, deve emergere un carattere di tipo più elevato, espressione dell'animo dell'uomo. E' solo comprendendo questo processo, che per l'architettura è un processo anche di tipo tecnico-costruttivo, che è possibile proseguire quest'opera di generazione delle forme e giungere all'invenzione di nuove configurazioni. Le tavole che Schinkel preparerà di lì a poco per il proprio trattato seguiranno questo concetto, presentando i momenti salienti di questo sviluppo, che necessariamente procede dal più semplice al più complesso.

H IV 50-51.

Studi che hanno per oggetto la corretta illuminazione degli spazi interni e gli "errori in architettura" [*Fehler der Architektur*]. Un intero capitolo del progettato trattato avrebbe dovuto occuparsi, nelle intenzioni di Schinkel, di quest'ultimo argomento. L'obiettivo era quello di presentare graficamente e commentare le soluzioni che egli riteneva scorrette da un punto di vista logico ed estetico. Qui non compaiono che pochi schizzi [Fig. 3] che accompagnano un primo elenco degli errori che l'autore intendeva sanzionare con la redazione di questo capitolo. E' attraverso questi schizzi, che riguardano riflessioni sull'organizzazione formale della facciata dello *Schuaspielhaus* al Gendarmenmarkt, che è possibile datare il testo al 1818, anno in cui Schinkel progettò il suddetto teatro⁴⁹. In particolare vengono presi in considerazione gli esempi forniti dall'architettura romana e da quella rinascimentale e barocca: "bisogna presentare tutti gli errori dell'architettura romana e della successiva architettura italiana, e contemporaneamente proporre al loro posto le giuste disposizioni [*Anordnungen*]". Una discussione tutta interna alla teoria e alla prassi dell'architettura del classicismo, dunque, in cui Schinkel si schiera in posizione avversa alla tradizione di stampo rinascimentale. Tra le errate disposizioni menzionate vi sono, ad esempio, le colonne binate o le paraste. Evidentemente, come peraltro dimostrano le sue architetture, Schinkel non poteva considerare la

⁴⁹ Cfr. LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 88-138.

colonna se non come sostegno, e mai come ornamento⁵⁰. Un tale modo di ragionare⁵¹ collabora a dimostrare, a mio parere, il fatto che è impossibile comprendere Schinkel al di fuori della tradizione inaugurata dal settecento razionalista, di cui egli raccoglie, in modo certo originale, l'eredità.

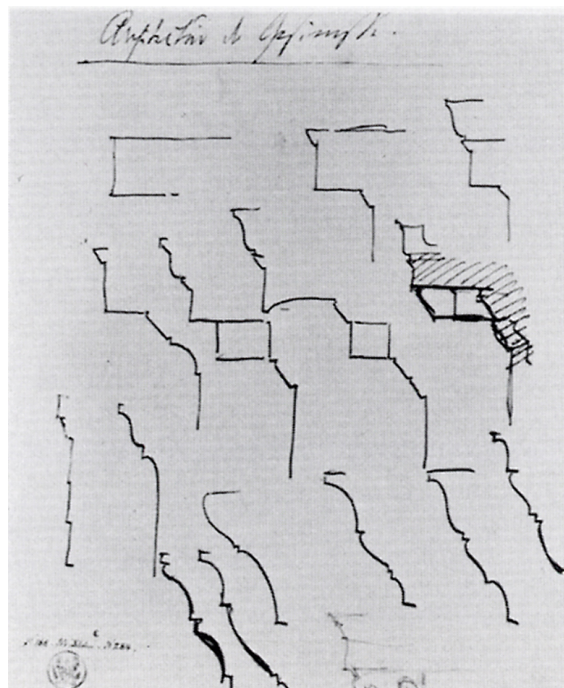


Figura 1. M XLI 284

⁵⁰ Sebbene sia imprudente una tale generalizzazione, questo era un tema tipico della teoria dell'architettura di tradizione rinascimentale, a partire da Leon Battista Alberti; cfr. L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Firenze 1485; nuova ed. a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano 1966, Libro VI, cap. 16.

⁵¹ L'uso della parasta è, ad esempio, sanzionato da Marc Antoine Laugier nel suo *Essai*; cfr M.A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Parigi 1752; [ed. it. *Saggio sull'architettura*, a cura di Vittorio Ugo, Palermo 1987, p. 50].

Traduzioni.

H. III 12.

Le forme architettoniche sono condizionate da:

- 1) dal bisogno [*Bedürfnis*], leggi della natura, clima.
- 2) da specifiche leggi superiori. Obelisco. Piramide. Cupola, duomo.
- 3) dai costumi storici degli uomini.
- 4) dalle relazioni di ogni tipo che devono produrre effetto solo sul sentimento.
- 5) dalle leggi del gusto in un'epoca di relazioni complesse, che tanto più aumentano quanto più il mondo sta. I sedimenti della storia non sono da estirpare nei suoi effetti.
- 6) i concetti religiosi producono specifici stati d'animo negli uomini, e questi nell'architettura.
- 7) la relazione comincia non appena noi abbiamo fatto le prime scoperte del bisogno. Il gioco di linee è nelle colonne greche così come nel medioevo. Dovrebbe esserci una fisiognomica dell'architettura, e questa solo attraverso una classificazione (teoria dei colori) [*Zusammenstellung*]. Il Fisiologico, ottico, statico-meccanico, storico, religioso, romantico, forme, proporzioni, composizione, devono essere ordinati e classificati.
- 3) proporzioni coordinate, forme. Giacchè i nuovi bisogni non possono ancora dappertutto conseguire il rango di forme artistiche, allora ci si aiuta con alcune più antiche.
 - 1) da forme complesse, originariamente scaturite da un carattere e leggi [a lato: egiziane, greche].
 - 2) da ciò che originariamente fu costruito secondo un nuovo principio ma fondato su una ragione di una già nuova architettura [a lato: medioevali, romane]: le proporzioni come un divenire; vivente, giacchè in questo modo agisce sul sentimento. Nell'architettura medioevale dall'arco acuto la proporzione [*Verhältnis*] è trattata come un divenire, essa si sviluppa ancora prima di noi. Nell'architettura antica essa è presentata come costante, fissa, perdurante, legge dell'intelletto, e così agisce con benefica calma.

H IV 40.

NB invece che un complicato fondamento filosofico [*statt weitläufiger philosophischer Begründung*], affinché si possa giungere a dei risultati deve essere ora considerata la pura sensazione [*das reine Gefühl*] che si produce nell'intuizione immediata [*bei unmittelbarer Anschauung*].

Le proporzioni architettoniche riposano su leggi statiche del tutto generali, ma solo divengono giustamente significanti attraverso la relazione e l'analogia all'esistenza personale dell'uomo anzitutto, oppure attraverso la relazione e l'analogia al colto e organizzato essere della natura a lui simile. Le leggi statiche hanno sempre alla base leggi meccaniche, le prime per la calma esistenza dell'individuo, le seconde per il suo movimento (tanto libero che impedito).

Per esempio:

- di fronte alla fig. A, chiunque sarà convinto dalla sicurezza prodotta dalle proporzioni, vedendo come è assicurato comodamente il muro in corrispondenza delle aperture dell'edificio attraverso la possanza dei pilastri, e come sotto e sopra le aperture è presente una massa piena che fa presa comune.
- di fronte alla fig B, chiunque avvertirà la sensazione dell'audacia; (...) questo tipo di costruzione sarebbe impossibile se non fosse presente la grande massa muraria a lato delle aperture.
- Chiunque percepisce che la fig. C ha il carattere della leggerezza, essendo gli spazi vuoti delle aperture in relazione alla massa molto significativi e preponderanti; le masse delle trabeazioni e delle arcate si distribuiscono però uniformemente sui pilastri e in rapporto a questi non sono pesanti. Il tutto appare assicurato da forti pilastri angolari.
- Chi è che non ha di fronte alla fig. D l'impressione della temerarietà, proiettandosi la massa, in certo qual modo con poco rispetto per le leggi del peso, al di sopra delle grandi aperture attraverso la forza di una pressione laterale prodotta (ma artificialmente) dal peso. Questo movimento è però fittizio e per questo motivo sicurezza e garanzia emergono nella forma, in quanto ci sono masse sufficientemente solide (d) e uguali forze (d') agiscono dalla direzione opposta alla prima e perciò ripristinano l'equilibrio.
- Chi non ha di fronte alla fig. E la percezione di una grandiosa e sicura distribuzione delle masse in cui nessuno sforzo è avvertito, dove lo spazio dalla forma quadrata E'E'E'E' al di sopra del quale si innalza la forma semicircolare E'E''E' immediatamente lascia presentire qualcosa di superiore e vasto.
- Chi non vede nella figura F la fragilità della proporzione delle masse e il processo meccanico che in questa diventa possibile, e che in F'F'' è artificialmente neccessaria una catena.

- La fig. G, l'alta leggerezza è ciò che si trova nella sua realtà. Le forze uguali e contrarie si annullano e portano ad intuizione l'uguaglianza. Quest'azione di eguaglianza è effettuata su sottilissimi fusti e basi di colonne, e perciò non si mostra altro tipo di effetto che quello di una perfetta calma.
- Fig. H, la massima calma che viene prodotta attraverso la costruzione. Le semplici leggi del peso agenti in una grande massa.
- Fig. I, la stessa che risalta dal carattere della gravità.
- Fig. K, che fa evincere il carattere della bellezza, della calma, libertà, proporzione.

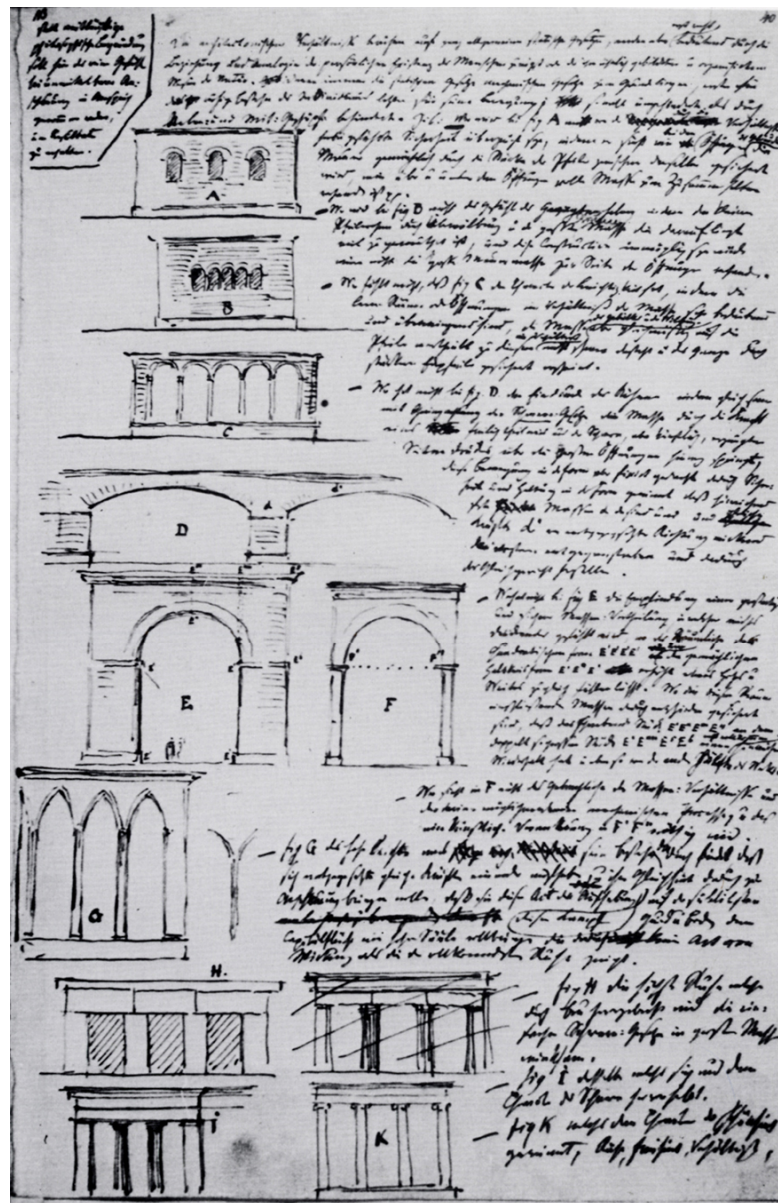


Figura 2. H IV 40

H IV 31.

- Tabella di passaggio [*Uebergangstabelle*] delle forme decorative.

Sottosezioni.

- 1) parti essenziali dell'architettura che sono diventate decorazioni
 - a) capitelli
 - b) basi
 - c) profili e prospetti di cornici [*Gesimss*]
 - d) coperture e baldacchini
- 2) pure forme decorative da apporre liberamente su superfici, strutture e altre parti dell'architettura

- Tabella di passaggio delle forme a cupola

- Tabella di passaggio delle forme ad arco

Come inizio delle volte. Con ciò addurre la supposizione che probabilmente l'arco fu dapprima utilizzato principalmente nelle aperture murarie e su colonne. I più grandi spazi dell'edificio furono già costruiti da lungo tempo con tetti di legno laddove le lastre di pietra non erano disponibili. Lungo i muri perimetrali, dove si aprivano grandi aperture, sovente sopra queste erano erette ancora parti massicce di muro, o perlomeno si ponevano massicce cornici. Qui non si voleva rischiare di porre pietre su travi di legno, perché questi due materiali non si uniscono bene insieme in quanto il legno incurvandosi disturba l'allineamento orizzontale dei corsi di pietra e l'alterazione di questi comporta notevoli svantaggi.

Un'altra soluzione si trova frequentemente nelle costruzioni antiche, dove per questi motivi si trovò una disposizione per i tetti di legno interni attraverso cui questi tetti, molto più che nelle nostre odierne costruzioni, erano posti senza rapporto con la costruzione dei muri in pietra. Si facevano fuoriuscire dal muro mensole su di cui erano poggiati cuscinetti di legno e al di sopra di questi giacevano le travi. Al contrario, da noi la testa della trave è posta nel muro.

Vantaggi di questa costruzione.

- 1) sicurezza contro il marcire del legno
- 2) riparazioni più facili
- 3) precauzione con ancoraggi in ferro posti nel muro a cui le travi sono agganciati

Modo secondo cui si originarono i tipi di copertura fino al medioevo.

Skizzenbuch F 18.

Così come l'anima della natura si rispecchia nelle forme delle sue singole creazioni e nelle relazioni delle sue parti tra loro, così lo spirito umano si deposita nelle forme dell'arte, e attraverso questo movimento si è originato un mondo delle forme. A volte casualmente e spesso inappropriatamente, un mondo si è formato che spesso contiene molto del bello, cosicchè oggetto della trattazione non è il fondamento [*der Grund*] ma la successione in una serie [*sondern die Folgen in einer Reihe*].

Il mondo delle forme artistiche corre parallelo a quello delle forme della natura. Ma il primo non utilizza queste ultime per amore verso le stesse, ma gli servono per l'espressione dell'umanità. Molte tra queste forme non sono in relazione alcuna alla natura, se non solo con un accenno: quelle che si sono originate attraverso l'intelletto e la ragione in relazione all'umano.

H IV 50-51.

Bisogna presentare tutti gli errori dell'architettura romana e della successiva architettura italiana, contemporaneamente proporre al loro posto le giuste disposizioni [*Anordnungen*].

- colonne e pilastri binati (eccetto che per il posizionamento degli archi)
- colonne troppo vicine al muro oppure poste come pilastro nel muro
- colonne disposte troppo vicine, o troppo lontane
- rastremazione sbagliata delle colonne
- rastremazione sbagliata o nessuna dei pilastri
- (scanalatura delle colonne) necessaria quando il colore è chiaro, tralasciare se colorata o di materiale variopinto
- colonne con archi agli angoli, sia angoli interni che esterni
- colonne su cui poggiano archi su tre lati (l'eventuale carico non è sufficiente per annullare visivamente la spinta verso il quarto lato)
- in una facciata, colonne troppo dissimili (massima misura della differenza)
- colonne ioniche negli angoli di una corte interna, al posto di queste un pilastro quadrangolare
- capitelli dei pilastri diversi dalle colonne. Quadrato e cerchio sono diversi.
- Pilastri sempre agli angoli dell'edificio. Affinchè non si generi un piccolo angolo di muro vicino il pilastro
- Colonne in circolo disposte troppo lontane (sempre meglio troppo vicine)
- Le colonne non devono sostenere muri di eccessiva altezza (solo pilastri o colonne). Eventualmente, oltre ai pilastri, piccole colonne sottili nell'intercolumnio
- Colonne tortili. Da utilizzare solo finemente come modanatura laddove manchi il carattere di una colonna
- Colonne troppo sottili
- Colonne troppo spesse
- Soprattutto proporzione nelle parti. Autorità
- Plinti delle colonne solo nei porticati esterni, dove l'acqua deve scorrere via. Nell'interno inammissibilmente su suolo liscio.
- Utilizzo delle colonne a due alla volta come prostile raramente, e solo per piccoli padiglioni o piccoli portali. A quattro non poste troppo strette e pure per non grandi edifici. Edifici più grandi devono avere un frontespizio di 6, 8 o 10 colonne.
- Portici poco profondi non servono a nulla. Meglio troppo profondi.
- Colonne che sostengono archi possono non avere trabeazione. (volte a botte e architrave continui sono lo stile migliore)
- Colonne poste su piedistalli. NB (esse devono poggiare su un podio continuo) oppure ci devono essere scale nel mezzo se lo spazio non permette di porle davanti.

- Quando colonne e pilastri stanno insieme allora la distanza deve essere calcolata in modo che al di sopra, tra il diametro della colonna rastremata e del diametro del pilastro rastremato, la distanza sia uguale o inferiore alla rastremazione. In corrispondenza di ciò nascono piccole differenze di ampiezza tra le basi
 - Colonne con fregio rigonfio
 - Colonne tra archi. Eccetto i piatti pilastri angolari che rafforzano i muri
 - Di regola la trave principale deve essere un po' più grande o uguale al fregio. (ognuno con il proprio coronamento ugualmente grande. Il coronamento del fregio stabilisce l'inizio della sottocornice
 - Architravi sporgenti su scale sono orribili. Le scale devono essere composte separatamente dalle colonne
 - Risegatura del pilastro, dove uno sopra l'altro sembrano attaccati, non serve a niente. NB ma invece tale disposizione - vedi schizzo
 - Risegatura della cornice sopra la colonna molto male
 - Il pilastro ad angolo A è da evitare, migliore e più solida costruzione si ottiene con un pilastro con l'angolo lavorato come in B, anche quando le due ali devono avere solo metà larghezza del pilastro - vedi schizzo
 - Orribili sono le colonne su mensole (oppure leggere come ornamenti)

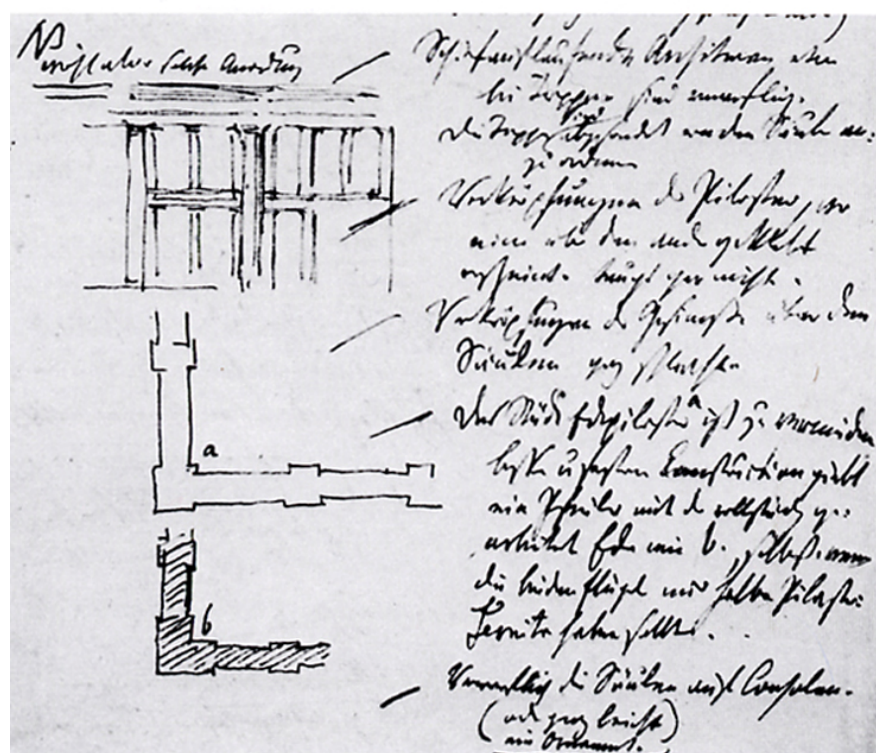
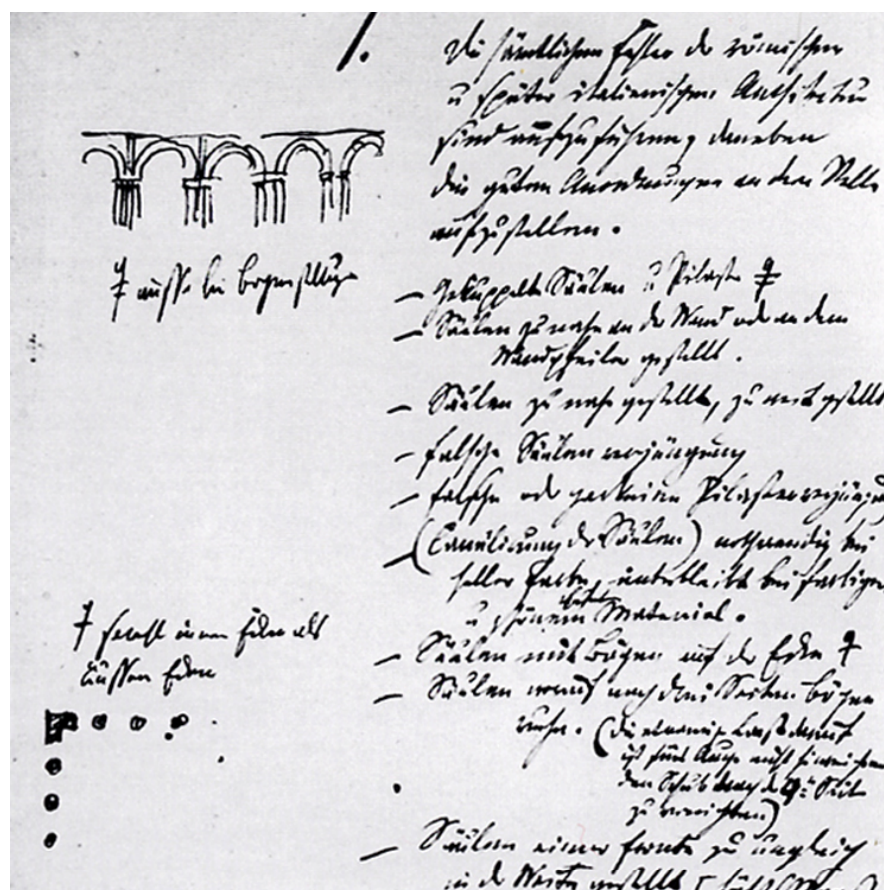


Figura 3. H IV 50-51

I progetti per l'introduzione teorica.

Tra i lavori di preparazione che Schinkel approntò in vista della pubblicazione del *Lehrbuch* sono presenti un gruppo di scritti chiaramente riconoscibili come progetti per un'introduzione teorica. Era intenzione dell'autore presentare, e forse risolvere già in questa sede, i problemi teorici che sarebbero poi emersi nel corso dell'elaborazione del nucleo principale del volume, ossia le tavole e l'apparato grafico. Nell'Heft IV Blätter 25 e 26 si trova quello che può essere considerato il testo principale per quest'introduzione. Il Blatt 25 è diviso in due parti, destra e sinistra, di cui la prima contiene il progetto per l'introduzione, mentre nella sinistra sono presenti testi che si riferiscono già alla trattazione degli argomenti poi affrontati nelle tavole. Dal momento che è semplice constatare la connessione di queste argomentazioni con la serie dei disegni contenuti nel cosiddetto "foglio lungo" [M XLI 42]⁵² – una sorta di canovaccio che riassume lo sviluppo storico-tettonico degli elementi costruttivi fondamentali - ne consegue che questo progetto di introduzione non può essere stato scritto prima di quest'ultimo, che è sicuramente del 1823. Nell'H IV 25 lo studio delle coperture non rettilinee sembra procedere un poco oltre che nel "foglio lungo" (si tenga sempre presente lo schema argomentativo fissato dai *Dispositionsentwürfe*, secondo cui l'esposizione avrebbe dovuto procedere dagli elementi con copertura rettilinea a quelli con copertura arcuata) ma non giunge a considerare il tema della combinazione tra costruzione ad arco e trave, che comincia a essere studiato da Schinkel nel 1825. Siccome il primo riferimento a questo genere di composizione è una notizia contenuta in una pagina del diario del secondo viaggio in Italia⁵³, Peschken ritiene che questo testo sia stato scritto nell'inverno tra il 1824 e il 1825⁵⁴.

H IV 25 parte destra

⁵² Cfr., *infra*.

⁵³ Si tratta di considerazioni relative al duomo di Pisa, visitato nell'agosto del 1824; cfr. REISEN ITALIEN, p. 169.

⁵⁴ Cfr. DAL, p. 54.

Come accennato, è sulla parte destra di questo foglio che troviamo il testo che maggiormente si avvicina a quella che sarebbe potuta diventare l'introduzione al trattato di Schinkel. Il testo inizia con una chiosa retorica in cui l'autore richiede indulgenza per gli errori di espressione in cui potrebbe incorrere nel corso della stesura del volume. Il reclamo è avanzato in nome della comprensione del senso dell'intero lavoro: non ci si dovrebbe soffermare sulle singole espressioni presenti in un'opera - "devo chiedere una particolare indulgenza (....) e che non si dia peso a ogni parola" - ma si dovrebbe cercare di afferrare il significato di tutte le parti dell'opera solo in relazione alla totalità che esse compongono – "ma si cerchi di comprendere il senso complessivo attraverso la relazione al tutto". Le singole parti – cioè i singoli disegni - espongono un significato, un senso, solo in quanto elementi inseriti in una successione, una serie che li comprende e li sovradetermina. E' questo un punto che dovremo tenere presente quando passeremo all'analisi della serie delle tavole per il *Lehrbuch* che Schinkel riuscì a portare a termine.

Egli passa poi ad indicare sommariamente il punto in cui il suo lavoro si inserisce tra gli altri autori che prima di lui avevano trattato lo stesso oggetto: questo punto è indicato come quello in cui si argomenta sull'"essenza dell'architettura". Come consuetudine la prosa è confusa e fumosa, non però il proposito: "Dopo che nel corso delle epoche, riguardo l'essenza dell'architettura [*das Wesen der Architektur*], grazie allo sforzo di uomini degnissimi (per mezzo della ricerca storica, della misurazione perfetta dei monumenti di tutte le epoche, attraverso la molteplice rielaborazione delle singole costruzioni e di tutte le opere di architettura in modo empirico e, infine, attraverso le raccolte organizzate di rappresentazioni di tali oggetti) è stato divulgato e reso evidente a noi, per la chiara intuizione [*übersichtlichen Anschauung*] l'intero campo dell'architettura e come questa si sia sviluppata dall'inizio fino ai nostri giorni, potrebbe forse non essere uno sforzo del tutto vano addentrarsi nella molteplicità delle manifestazioni di questa eterogenea e diversamente trattata arte - in particolare per ciò che riguarda lo stile – e adoperarsi nel tentativo di stabilire le leggi secondo cui le forme e le proporzioni si svilupparono nel corso del suo sviluppo. E, oltre a ciò, considerare in questa relazione ogni necessaria novità emergente che, a causa dei prossimi compiti dell'epoca, potrebbe

trovare una utilizzazione conforme alla ragione". Dunque qualcosa manca. Nonostante le miriadi di pubblicazioni e di speculazioni succedutesi "nel corso delle epoche" ricoprendo questo campo, lo stesso – il "campo dell'architettura" - non sarebbe ancora del tutto saturo. Vi sono dei punti acquisiti: lo sviluppo storico dell'architettura sarebbe qualcosa di già appurato e sufficientemente chiarito dai trattatisti che sino ad allora avevano avuto a che fare con l'essenza di "questa eterogenea e diversamente trattata arte". Ciò che invece si può fare, ciò che "potrebbe forse non essere del tutto uno sforzo vano", è "stabilire le leggi secondo cui le forme e le proporzioni si svilupparono nel corso dello sviluppo di quest'arte". Stabilire, cioè, le leggi di questo sviluppo storico. E' in questo modo che sarà possibile, ci dà da intendere Schinkel, ricavare da quelle stesse leggi una regola per il progresso dell'architettura; sarà possibile stabilire se e come le "necessarie novità" reclamate dai "prossimi compiti dell'epoca" possano, nella continuazione di questo sviluppo, "trovare una utilizzazione conforme alla ragione". E' questo l'obiettivo di fondo dell'opera che Schinkel si accinge a stendere⁵⁵. Obiettivo ambizioso, in rapporto al quale l'autore non è incosciente della "più grande difficoltà" che comporta: "Che una tale impresa incontra la più grande difficoltà nessuno ne è più consapevole più di me". Ma bisogna andare avanti, procedere nell'analisi per far procedere l'architettura e fare sì che questo sviluppo sia conforme alla ragione. Su questa strada Schinkel sente di dover fare alcune precisazioni preliminari. Deve chiarire, da subito, quale sia la modalità dell'osservazione dei fenomeni architettonici più vantaggiosa ai fini dell'obiettivo che si è posto iniziando il proprio trattato. Questa modalità, questo principio di metodo, è quella dell' *unmittelbare Anschauung* - intuizione sensibile. "Sulla strada dei meri *Raissonnements* c'è poco da ottenere per le arti plastiche. Io ho perciò considerato come necessaria, ai fini di questo lavoro, la

⁵⁵ Questo orientamento di fondo è anche il punto in cui maggiormente sono rintracciabili i tratti di un'eredità schinkeliana nell'opera teorica di Gottfried Semper. Sin dai Prolegomena a *Der Stil* questi precisa il fine che intende perseguire con lo studio che sta presentando: "(...) comprendere l'intero processo dell'arte [*Kunstwerden*], proponendosi il seguente compito: tentar di scoprire nello specifico le leggi e le norme che regolano la genesi e il divenire dei fenomeni artistici, e dal risultato di questa sua ricerca ricavare alcuni principi generali che saranno le direttrici di una teoria empirica dell'arte", G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, 2 voll., Frankfurt am Main-München 1860-1863; nuova ed. Mittenwald 1977 [ed.it. ID, *Lo stile*, a cura di A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, Roma-Bari 1992, p. 6].

strada dell'intuizione [*Anschauung*] perché solo attraverso ciò risulta l'immediata comprensibilità [*unmittelbar Erfäßliche*] che solo corrisponde all'essenza delle arti plastiche. Chi voglia penetrare il senso di un'opera d'arte plastica solo attraverso concetti può essere solo sicuro che gli sfugga l'autentico senso artistico: egli può occuparsi solo delle casualità e delle cose secondarie dell'arte. Per questi motivi i critici sono di così poca utilità e tanto spiacevoli per l'opera d'arte". Questo concetto, che pone come centrale il momento dell'intuizione immediata dell'opera d'arte per ciò che attiene alla possibilità della comprensione della sua essenza - della sua essenza in quanto opera d'arte plastica - è uno dei nodi tematici caratteristici della teoria schinkeliana. L'assunto secondo cui l'opera d'arte plastica esponga il suo senso prevalentemente durante il momento dell'intuizione immediata cui si offre era stato già chiarito in uno dei primi studi per il *Lehrbuch*⁵⁶. Quello studio, che trattava del carattere degli oggetti architettonici, esordiva con il dire che "invece che secondo un complicato fondamento filosofico [*statt weitläufiger philosophischer Begründung*], deve essere ora considerata la pura sensazione [*das reine Gefühl*] che si produce nell'intuizione immediata [*bei unmittelbarer Anschauung*], affinché si possa giungere a dei risultati". E' un punto che va sottolineato fin da ora perché, come vedremo, questa problematica fa da sfondo a tutti gli studi di Schinkel per il *Lehrbuch*. Alla comprensione del senso dell'opera d'arte architettonica non si perviene attraverso complicati ragionamenti filosofici. Il senso di un'opera deve poter essere compreso prima di tutto "intuitivamente". La possibilità della comprensione di tale senso, poi, la sua "comprensibilità", è una condizione indispensabile per l'opera d'arte plastica. Questa condizione, è detto chiaramente, è la sola che "corrisponde all'essenza delle arti plastiche". Il senso di un'opera d'arte non sussiste al di fuori della relazione che si instaura tra l'opera e l'osservatore. L'opera contiene (trasporta, si riferisce a, mediatizza) un senso, ma questo senso non è qualcosa che se ne sta racchiuso all'interno dell'opera, inaccessibile e indifferente. Se c'è senso esso deve essere esperito e compreso dall'osservatore. La trasmissione del senso deve essere informata al criterio della trasparenza: dal momento che la comprensibilità dell'opera corrisponde alla sua essenza in quanto opera d'arte plastica, non si dà per essa

⁵⁶ vedi il foglio H. IV Bl. 40, *supra* in "Studi teorici preliminari".

diritto di dissimulazione né, e a maggior ragione, di inganno. Ogni opacità, qualunque oscurità che impedisca la chiara trasmissione del senso, è così bandita. La modalità entro cui si produce la trasmissione e la comprensione del senso può essere anche assimilata a quella dell'effetto che un'opera produce nell'osservatore. E ciò in ragione del fatto che, come abbiamo già visto, questi ragionamenti sono prodotti all'interno della rielaborazione schinkeliana del concetto di carattere, e come tale sono da valutare come eredità della teoria dell'architettura settecentesca⁵⁷. E' da lì che proviene la spinta verso una concettualizzazione di una moderna teoria della comunicazione architettonica⁵⁸, cornice entro cui si possono inscrivere tutti i tentativi di Schinkel di definire una semiotica dei fatti architettonici.

La strisciante polemica che sin dagli inizi di questo testo Schinkel tesse contro i "critici", i dotti pensatori che pretendono di poter dettare legge sui fatti artistici in modo astratto e senza avere una sufficiente conoscenza della pratica dell'arte, non

⁵⁷ Ancora una volta devo precisare che con ciò mi riferisco alla parte più radicale del discorso teorico settecentesco, e che con "eredità" non intendo la ricezione passiva di tesi o concetti acquisiti dal passato e meramente ritrasmessi nel presente. Un'eredità non si raccoglie se non per essere trasformata, finanche tradita (i tortuosi percorsi secondo cui questo "lascito ereditario" cui accenno si lascia definire come "appello" – che si accoglie o si rifiuta – o come "ingiunzione" che ci chiama alla responsabilità – di pensare, di prendere posizione, di leggere – sono analizzati in J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris 1993; ed. it., Milano 1994, pp. 25 e ss.).

Sono consapevole che nel proporre questa tesi – Schinkel erede della teoria "razionalista" del settecento – corro più di un rischio. Per ciò che riguarda l'oggetto di questo lavoro, cioè la teoria di Schinkel, mi assumo pienamente i rischi connessi sperando, allo stesso tempo, di riuscire ad essere convincente ed esauriente (devo anche indicare che tale tesi non è nuova ma che è stata già avanzata, però in modo del tutto diverso, in M. ZADOW, *Karl Friedrich Schinkel. Ein Sohn der Spätaufklärung*, Stuttgart 2001). Un rischio accessorio risiede nel forzare eccessivamente la visione della teoria dell'architettura del settecento come di un terreno di battaglia su cui si scontrano due tesi contrapposte: i "tradizionalisti" vitruviani e i "razionalisti" riformatori. Deve perciò premettere che, malgrado tali denominazioni, per comodità e brevità, ricorreranno più volte in questo lavoro, sono cosciente del fatto che la teoria settecentesca è molto più complessa di quanto queste etichette lasciano a intendere. Oltre a ciò, essa è attraversata da molteplici altre correnti - quali ad esempio la sopravvivenza della retorica barocca, l'oscurantismo massonico, il sensismo inglese – e condizionata dalle pressanti istanze provenienti dalla nascente borghesia urbana industriale (su questa dialettica talvolta paradossale del discorso teorico del '700 si è soffermato numerose volte Manfredo Tafuri; cfr. tra gli altri M. TAFURI, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980; e Id. *Progetto e utopia*, Roma-Bari 1973, in particolare i capp. "Le avventure della ragione: naturalismo e città nel secolo dei lumi" e "La forma come utopia regressiva").

D'altra parte è proprio questa compresenza di aspetti contraddittori e divergenti - compresenza che si verifica spesso anche all'interno dell'opera di uno stesso autore - a costituire motivo di estremo interesse per questi discorsi; mi sembra sia questo che si sia voluto sottolineare in B. GRAVAGNUOLO, *L'edonismo dei sensi e la luce della ragione*, introduzione al volume *Le teorie dell'architettura nel settecento: antologia critica*, cit.

⁵⁸ Per completezza devo rimandare nuovamente a A. VIDLER, *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*, cit.

può essere interpretata unicamente come una usuale contesa tra artisti e teorici. Certamente con essa si vuole stabilire che i soli che siano autorizzati a trattare teoreticamente l'architettura sono gli architetti stessi, ciò è detto in modo chiaro: "Chi voglia criticare un'opera d'arte o una serie di produzioni artistiche [*eine Reihe von Kunstproduktionen*] con parecchi vantaggi per il mondo, quello dovrebbe anche cercare di assolvere gli stessi compiti in base alla serie [*der Reihe nach*] e mostrare chiaramente come l'opera avrebbe dovuto essere compiuta". Ma anche, e forse maggiormente, ci si vuole allontanare da tutta una lunga tradizione estetica, in special modo tedesca, che aveva posto l'architettura al gradino più basso della scala di valori su cui si fondava il "sistema delle arti belle"⁵⁹. Quasi senza eccezione, l'estetica tedesca (ma non solo) tra settecento e inizio ottocento guardava all'architettura come all'arte che meno delle altre era capace di esprimere significati alti, in quanto più delle altre dipendente dalla materialità e da finalità connesse a bisogni non spirituali. A me sembra che dichiarando che "Sulla strada dei meri *Raissonnements* c'è poco da ottenere per le arti plastiche" Schinkel intende esplicitamente cominciare a porsi in contrasto con questa tradizione di pensiero e rivendicare per l'architettura un fine superiore, al pari delle altre arti belle.

Un trattato di architettura che rifiuta di fondarsi su di un discorso filosofico-estetico - i "meri *Raissonnements*", principio che peraltro, lo vedremo, Schinkel non può sostenere senza cadere più volte in contraddizione - ma sull'osservazione diretta e sullo studio degli elementi costituenti l'architettura – quasi a lasciare intendere che la verità dell'architettura risiede nell'architettura stessa e non nel discorso che su di essa, o attorno ad essa si conduce, altro punto che sarà difficile sostenere coerentemente a lungo - deve avere come momento centrale dell'esposizione tavole e disegni e non testi scritti. Il rapporto tra il testo e la tavola cui esso si riferisce deve essere un rapporto di subordinazione del primo al secondo, dello scritto al disegno. Così Schinkel: "Il commento a questa chiara forma [*anschaulichen Form*] è reso nel

⁵⁹ Questa occorrenza si ripete regolarmente da Kant (che la eredita da Batteaux) a Hegel. Una sintetica e utile ricognizione sul tema della posizione dell'architettura nei sistemi gerarchici di classificazione delle arti si trova in MITCHELL SCWARZER, *Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics*, in «The Journal of the Society of Architectural Historians», 3 (1993), pp. 267-280.

modo più breve possibile, in immediata relazione [*unmittelbarer Beziehung*] con tutte le particolari rappresentazioni. Esso classifica e caratterizza il genere delle cose rappresentate [*die Gattung des Dargestellten*] e riceve la sua perfetta comprensibilità nella successione [*in der Reihenfolge*] e nel contesto con l'intero [*im Zusammenhange des Ganzen*]".

H IV 25 parte sinistra e inserti da H IV 26

Sullo stesso foglio su cui Schinkel scriveva la prima stesura per l'introduzione si trova anche la prima parte del testo che avrebbe dovuto accompagnare le prime tavole, corrispondenti al cosiddetto "foglio lungo" M XLI 42. Tramite indicazioni grafiche vengono segnalate in questo testo le posizioni d'inserimento di alcune aggiunte che si trovano nell'Heft IV Blatt 26.

E' innanzitutto chiarita quella che è la delimitazione fondamentale del campo di indagine del *Lehrbuch*: l'architettura in pietra. Questa riduzione sarà superata solo nei lavori riferibili alla preparazione del trattato compiuti negli anni '30, quando saranno prese in considerazione anche le costruzioni con altri materiali, quali il legno e il ferro.

"La costruzione in pietra come principio e fondamento dell'architettura come arte bella perché in questa tutto ciò che emerge è relazione [*Verhältniß*] chiara e semplice, ogni innato sentimento per la statica [*das jedem angeborene Gefühl für Statik*] può trovare soddisfazione più di tutto ed è conseguito immediatamente nell'osservazione [*unmittelbar bei der Anschauung erreicht wird*]: o dall'economia [*Öconomie*]⁶⁰ che esige che le masse presenti nell'opera non siano nè troppe nè troppo poche [*Nichtzuviel und Nichtzuwenig*], da cui si origina un bello proprio [*woraus ein eigenes Schöne entsteht*]; o dal qualcosa di troppo [*zu viel*] o di troppo

⁶⁰ Questa preoccupazione per l'"economia", principio non riconducibile a quello del "risparmio" ma a motivazioni formali, è una costante della teoria dell'architettura tedesca contemporanea a Schinkel. L'"economia" connotava in primo luogo l'architettura greca. L'unanimità che si riscontra su questo punto è comprovata dal fatto che anche Heinrich Hübsch, pur criticando violentemente il tentativo di Aloys Hirt e Friedrich Weinbrenner di porre a modello dell'architettura contemporanea quella greca, concorda pienamente su questo concetto; cfr. H. HÜBSCH, *Über griechische Architektur*, Heidelberg 1822.

poco [*zu wenig*] da cui si origina il Pesante [*das Schwere*] o il Leggero [*das Leichte*]. Gli ultimi due, motivati e non esagerati, possono parimenti dare luogo a un bello particolare [*eigenthümlich Schönes*]⁶¹. Legge dell'equilibrio: seppure le idee del Pesante e del Leggero che possono essere ricavate dall'osservazione di un'opera di architettura possano "dare luogo a un bello proprio", esse non devono però essere esasperate, non devono allontanarsi troppo da quel punto di equilibrio (che è anche la legge dell'economia) attraverso il quale ricevono la propria determinazione (pesante e leggero in rapporto a). Un Pesante non troppo pesante e un Leggero non troppo leggero, potremmo dire: gli estremi che si allontanano "troppo" [*zu viel* o *zu wenig*] dal punto di equilibrio sono esclusi dal campo del bello. Legge della relazione: nell'architettura in pietra "tutto ciò che emerge è relazione [*Verhältniß*] chiara e semplice". Relazione che è anche proporzione [*Verhältniß*], ma proporzione relativa e non assoluta, proporzione *a* e *con*, e non proporzione come *misura* assoluta di un elemento o corpo di fabbrica. Ciò di cui si compone un'architettura, in primo luogo le masse murarie, deve necessariamente stare in relazione con il resto, deve formare un'unità relazionale le cui parti collaborano alla realizzazione dell'intero.

Il punto essenziale comunque, avremo modo di vederlo meglio in seguito, è che questa mutua collaborazione delle parti, questa "relazione" degli elementi che compongono l'opera, sia espressa visivamente⁶¹. A cominciare dalla loro relazione costruttivo-meccanica – lo "statico", nelle parole di Schinkel. Tale relazione deve essere espressa dall'opera, in modo che possa essere in grado di suscitare nell'osservatore sensazioni che corrispondono a quel "sentimento per la statica" che secondo Schinkel è "innato".

La soddisfazione che si ricava quando l'innato sentimento per la statica è appagato è ostacolata, tuttavia, dalla presenza nell'opera di alcuni materiali che pure sono certamente necessari alla sua solidità: i materiali leganti. Dichiarazione insolita eppure non senza coerenza all'interno del discorso che Schinkel sta impostando: "Per dedurre secondo questa strada spazio e masse, proporzioni e spazio, masse e forme, in una teoria dell'architettura non devono essere presi in considerazione tutti i

⁶¹ E in ciò sta la differenza, mi sembra, con la tradizione classicista italiana, sintetizzata dalla albertiana *concinnitas*: cfr. L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Libro VI, cap. 2.

materiali leganti chimici [*jeder chemisch bindende Material*] perché queste forze non possono essere comprese immediatamente nell'osservazione [*unmittelbar in der Anschauung*] dell'opera d'arte secondo la relazione [*dem Verhältniß nach*] e perciò non sono adatte per l'arte bella, che richiede solo l'intuibile [*die nur Anschauliches fordert*]. In linea di principio, dunque, i materiali leganti sono un impedimento per l'espressione del senso per la statica. Ma dal momento che non sarebbe ragionevolmente possibile ipotizzarne l'eliminazione, il loro utilizzo è subordinato a quanto in merito postulato dalla scienza chimico-fisica, a cui Schinkel rimanda: "Bisogna rimettersi alla scienza per determinare e definire queste forze [cioè le forze che i leganti trasmettono e che non possono essere comprese nell'osservazione] che così possono trovare molto bene il loro utilizzo nella pratica dell'architettura. Ma non devono però essere caratterizzate esteriormente". Si applicano le leggi che la scienza stabilisce ma non se ne fornisce una espressione architettonica (la "caratterizzazione") perché la loro determinazione non è compito dell'architettura.

Quello dei materiali leganti non è il solo caso che presenta delle difficoltà per una teoria dell'architettura così impostata. "Oltre al materiale legante [*Bindungsmaterial*] esiste ancora un altro mezzo per la costruzione e la solidità la cui caratteristica esteriore [*äußerliche*], dunque artistica, presenta delle difficoltà e che perciò non può pretendere di costituire una forma fondamentale in architettura. Questa è l'eterogeneità dei materiali in considerazione del loro peso. Una cupola di materiale leggero richiede un muro di spalla di molto inferiore ad una di materiale più pesante, ma se si dà il caso in cui entrambe le costruzioni stanno l'una accanto all'altra, chi potrebbe dire che una sia più leggera o più pesante? Un'omogeneità del materiale deve essere perciò in generale sempre assunta se è in questione la costituzione delle relazioni esterne [*Begründung äußerer Verhältnisse*] che devono esprimersi subito allo sguardo [*beim Überblick*] come certamente staticamente pesanti". Con ciò non si vuole dire che un edificio non possa essere costruito con più di un materiale, ma che parti di diverso materiale dello stesso edificio devono essere trattate separatamente e indipendentemente le une dalle altre. Quando ciò non avvenga, e l'esempio citato da Schinkel è particolarmente chiaro, lo spettatore potrebbe essere indotto in errore, precipitando l'opera nell'inganno e nella

menzogna. Egli precisa che il trattamento corretto per esprimere la leggerezza relativa di alcuni tipi di costruzione - come le volte ad esempio - è quello adottato nelle volte cassettonate dei romani, o degli archi traforati, tanto quelli medioevali che sostenevano le volte a crociera ogivali che quelli dei moderni ponti in ferro.

Il punto essenziale è l'espressione visibile delle forze e delle grandezze che compongono l'opera. Questo concetto, che sta alla base di buona parte del *Lehrbuch* così come di tanta architettura di Schinkel, è più volte ricordato, come a volerne ribadire l'ineludibilità: "Lo stile in architettura è solo per questa strada da conseguire, esso può aver luogo solo quando le relazioni tra le grandezze e tra le forme delle singole parti appaiono del tutto conformi alle altre, al tutto e al materiale che risalta esteriormente visibile". Come si vede, comincia a farsi timidamente strada nel pensiero di Schinkel un altro concetto - quello della corrispondenza tra forma e materiale - che, al pari di molti altri, è destinato ad avere una notevole influenza sul futuro sviluppo dell'architettura. Sebbene in questa fase temporale, con la limitazione dello studio alla sola architettura in pietra, vige ancora per Schinkel il precetto secondo cui la forma è indipendente dalla materia⁶².

A questo punto del foglio che contiene il progetto per l'introduzione all'intero *Lehrbuch*, Schinkel ritorna nuovamente a precisare l'ordine che intende imporre al proprio discorso sull'essenza dell'architettura. Si tratta di un altro *Dispositionsentwurf* che riproduce per grandi linee la logica di quelli che abbiamo già incontrato:

"A - costruzione delle coperture rettilinee senza litotomia [*ohne Steinschnitt*] per aperture murarie, colonnati, e spazi. Osservazioni sullo stile di questa primitivissima architettura.

B - passaggio dalla copertura piana alla costruzione ad arco e a volta. Inizio della litotomia, basata sul principio di evitare il fragile angolo acuto. Osservazioni sullo stile preso dai motivi di questa architettura primitiva.

C - costruzione delle coperture voltate per aperture murarie, colonnati e spazi."

⁶² Come riassumerà efficacemente circa 70 anni dopo Adolf Loos: "Che cosa vale di più? Un chilo di pietra o un chilo d'oro? Sembra una domanda ridicola. Soltanto al commerciante, però. L'artista risponderà: per me tutti i materiali sono ugualmente preziosi. (...) L'artista ha una sola ambizione: dominare il materiale in modo che la sua opera risulti indipendente dal valore del materiale di cui è fatta"; da *I materiali da costruzione* (1898); ed. it in A. LOOS, *Parole nel vuoto*, Milano 1972, p. 73.

Anche in questo caso l'essenziale è costituito dai momenti di passaggio [*Übergang*], nel caso particolare il passaggio dalla costruzione delle coperture rette a quelle ad arco, uno dei problemi principali affrontati da Schinkel nel corso dei suoi studi. Interessante è qui la notazione secondo cui la tecnica del taglio delle pietre, la litotomia [*Steinschnitt*], sia stata affinata contemporaneamente a quella della costruzione degli archi. Questa valutazione, lo vedremo, rivestirà in sede di elaborazione delle tavole una grande importanza.

A questo punto siamo già all'interno della teoria che Schinkel intende proporre con l'elaborazione del proprio trattato. Una teoria che non vuole ridursi soltanto a un ragionamento filosofico-estetico sull'essenza dell'architettura, o meglio che intende procedere dalla delucidazione dei principi di natura speculativa per definire una serie di soluzioni pratiche ad essi conseguente, deve essere in grado di formulare delle regole inerenti la pratica costruttiva. Che tali regole comincino ad essere presentate già in sede di introduzione teorica, è indice della posizione che Schinkel indica alla teoria, ossia in stretta connessione con la pratica della progettazione architettonica e della costruzione. Ecco dunque che giungono le prime "regole principali per il posizionamento degli archi":

"1) che ogni arco sia una parte distinta in sé compiuta, questa è la prima e più originaria forma della loro combinazione, in cui un arco con i suoi interi sostegni è disposto accanto all'altro.

2) se ci sono uguali archi possono essere eretti i mediani insieme qualora i sostegni siano abbastanza forti da sostenere due archivolti. In questo caso però gli angoli dell'edificio devono essere assicurati in modo particolarmente forte attraverso muri di sostegno.

3) nel caso di archi disuguali, questi non possono mai essere alloggiati con un sostegno in comune, perché si produce sempre un effetto statico disuguale da tensioni disuguali in un punto. Ogni arco deve dunque avere il proprio pieno posto e deve restare perfettamente stabile senza quelli adiacenti."

Il principio già formulato della completezza e dell'individualità di ogni parte dell'opera trova qui una prima applicazione, postulando che "ogni arco sia una parte in sé distinta". Si sta parlando evidentemente di costruzioni che presentano più

arcate adiacenti, e si scopre che la configurazione più primitiva, “la prima e più originaria forma della loro combinazione”, è anche la più soddisfacente: quella in cui ogni arco con i propri sostegni è semplicemente accostato agli altri, senza che vi sia mutua collaborazione nella trasmissione del carico. Ogni arco deve formare insieme con i propri sostegni un'unità separata. La misura di ogni sostegno, infatti, è regolata in base all'estensione della luce dell'arco, e così da un singolo sostegno non possono dipartirsi due archi di luce diversa. Ciò che è in questione è sempre il gioco del funzionamento meccanico – l'“effetto statico” - che deve essere immediatamente intuibile in un'architettura da parte di un osservatore. In relazione agli archi è necessario, per conseguire la soddisfazione che si origina quando si ritrova in un oggetto qualcosa che corrisponde all'“innato sentimento per la statica” di cui si parlava in precedenza, che si possa verificare di ognuno di essi la capacità di mantenere una configurazione stabile senza il concorso di quelli adiacenti. Tutto ciò in via di principio. Nella pratica, invece, è possibile discostarsi leggermente da queste regole di base in ragione di considerazioni di economia e accorpare due archi, sempre però di uguale ampiezza, dando loro meno massa di quella che sarebbe richiesta se fossero posti isolati [Fig. 1; lo schizzo accanto allo scritto]. E' possibile riequilibrare questa “perdita di proporzionalità” rafforzando i muri a lato dell'arcata, in modo che la costruzione non risulti sbilanciata.

La teoria degli archi e delle volte presenta indubbiamente per Schinkel maggiori difficoltà che quella delle masse murarie o delle costruzioni con copertura rettilinea. E le difficoltà aumenteranno, lo vedremo, quando si passerà allo studio della copertura degli spazi, quindi alla terza dimensione. Il problema che si pone già da ora è “la mediazione tra la robustezza dell'arco e la robustezza del muro di sostegno secondo principi statici ed estetici”. A questo proposito Schinkel lamenta un'inadeguatezza delle teorie scientifiche del tempo, non prima, però, di avere sottolineato che ogni teoria scientifica del costruire deve essere mediata da una teoria dell'architettura per poter essere in grado di produrre il senso del bello: “Le teorie matematiche non sono del tutto di aiuto giacché ciò che la scienza scopre non sempre è chiaro all'intuizione immediata [*unmittelbaren Anschauung*] senza una precedente serie di concetti [*Begriffe*] e, del resto, le teorie degli archi sono ancora molto incerte e incostanti”.

A questo punto Schinkel introduce un ragionamento che potrebbe, a prima vista, apparire complicato. Con il raffinamento dell'apparato colonnare antico si è potuti giungere ad un punto di equilibrio per quel che riguarda il risparmio di massa muraria. Gli ordini colonnari, cioè, rappresentano il modo per configurare la parete – siamo sempre sul piano dell'analisi bidimensionale – con il minimo impiego di massa: “La massa nella costruzione in pietra ha raggiunto negli antichi ordini di colonne, per così dire, un minimo per conservare una solidità che sia visibile [*die anschaulich wird*], cosa che chiaramente rimane qui sempre la cosa principale”. Un ulteriore procedere nel senso della sottrazione di massa non è possibile, in quanto ciò condurrebbe alla “mancanza di stile” [*Stillosigkeit*]. Gli ordini sono dunque il risultato di una lunga pratica di perfezionamento, processo che ha raggiunto da tempo una fase di “compimento”. Come tale, questo processo di perfezionamento può essere preso quale termine di paragone anche per ciò che riguarda il modo di procedere nella costruzione delle coperture non rettilinee: “Si prenda dunque la parte degli ordini delle colonne nel suo più alto compimento come ultima misura per la stabilità delle masse murarie. La sua statica visibile [*anschauliche Statik*], attraverso una lunga pratica, è stata via via sviluppata e conformata da un popolo altamente evoluto in modo liberissimo, cosicchè le proporzioni che si sono in questo modo originate hanno ottenuto qualcosa di positivamente saldo, fornendo per la statica visibile [*anschauliche Statik*] il primo punto di connessione da cui consegue comodamente anche un riferimento alla costruzione degli archi”. Essendo già state stabilite tutte le proporzioni e le misure di un diaframma di parete in cui tutto il lavoro di trasmissione del carico è affidato a singoli sostegni verticali, ciò che determina la scelta tra la copertura retta e quella ad arco è la capacità di superare la distanza tra due di questi sostegni da parte dell'elemento che deve congiungerli. Ecco perché “L'architrave è qui la parte fondamentale che determina la misura delle proporzioni degli elementi appoggiati [*der Sprengungen*]”. Fino ad una certa luce è sufficiente l'architrave retto per coprire la distanza tra due appoggi, altrimenti deve essere utilizzato l'arco: “L'intercolumnio di 3 diametri è pressappoco il massimo possibile nelle opere murarie rettilinee degli antichi. Se si è dunque nel caso di dover coprire molte altre colonne ci si dovrà accingere ad utilizzare il mezzo artistico dell'arco”. E' interessante notare il

modo di procedere nell'analisi di Schinkel. Egli vuole potere giustificare logicamente ogni soluzione costruttiva, anche quelle che potrebbero sembrare ovvie. A tal fine ipotizza uno sviluppo storico, e da esso fa derivare delle leggi. In questo caso, però, il punto di partenza è la considerazione economica: il risparmio di massa muraria che si può ottenere passando da una struttura portante distribuita (la parete muraria piena) a una per punti isolati (colonne o pilastri). Infatti l'uso dell'arco non è sempre vantaggioso: "Questo materiale deve ora, con l'aiuto della litotomia [*Steinschnitt*], misurare il doppio. Se non fosse il doppio o una proporzione molto simile il vantaggio non sarebbe significativamente maggiore rispetto a quello che si ottiene con l'utilizzo della semplice costruzione rettilinea. Dunque l'intercolumnio su cui si poggia un arco dovrebbe essere di sei diametri o di una proporzione simile e perciò si può accettare un intercolumnio minimo di cinque diametri affinché decisamente, e già dalla prima impressione, possa risaltare la più libera e audace costruzione ad arco contro quella a copertura rettilinea". Il motivo economico è infatti razionale, comprensibile e legittimo. Lo sviluppo storico che ha generato tali conclusioni deve esserlo ugualmente. Ne deriva che la visione che Schinkel si costruisce di questo sviluppo è artificiale. E deve postulare, per renderlo razionale, che la tecnica del taglio della pietra [*Steinschnitt*] è contemporanea allo sviluppo della tecnica della costruzione dell'arco.

H IV 29

Si tratta di un'integrazione al progetto di introduzione principale (H IV 25-26) in cui è ribadita la fondamentale restrizione del campo di studi all'architettura in pietra. In questo breve foglio Schinkel prende posizione su uno degli argomenti più tipici della teoria dell'architettura settecentesca, la derivazione dell'architettura in pietra da quella lignea. Con il rifiuto della meccanica deduttività di tutte le forme dell'architettura classica lapidea da un primitivo modello ligneo egli si schiera dalla parte meno dogmaticamente vitruviana della cultura architettonica del secolo

precedente⁶³. Più che riprendere i nodi salienti di quella polemica, Schinkel sembra interessato a distinguere i propri studi da quelli di altri teorici contemporanei, in particolare da Aloys Hirt e D'agincourt⁶⁴. Questi ultimi, dimostrando in tal modo la volontà di affermare nuovamente l'eredità vitruviana, avevano fatto della derivazione dell'architettura classica dal primigenio modello ligneo un caposaldo delle loro teorizzazioni. In particolare, l'aggettivo "puerile" con cui Schinkel stigmatizza tali posizioni sembra diretto ad Hirt, da sempre suo avversario e rivale nell'ambiente architettonico berlinese⁶⁵. Gli schizzi dai due autori che seguono il pesante giudizio [Fig. 2] sono relativi alla derivazione delle coperture ad arco e volta dallo schema ligneo⁶⁶. E' come se egli volesse dirci di poter anche accettare che l'ordine antico conservi le tracce della primitiva costruzione lignea che lo precedette, ma che ciò non può spiegare in nessun modo razionalmente la tecnica della costruzione dell'arco: su questo argomento, lo abbiamo appena visto, Schinkel stava formulando ipotesi del tutto diverse. Va precisato, inoltre, che egli non negava il fatto che l'architettura in legno avesse preceduto storicamente quella in pietra (anche se, peraltro, ciò è vero solo in alcune aree geografiche). Solo egli sosteneva, allo stesso modo di Lodoli⁶⁷, che i due tipi di costruzione si fossero sviluppati in modo indipendente e secondo leggi diverse.

H IV 6

⁶³ Intendo: Lodoli, Laugier, Piranesi (vedi a questo proposito la nota 6).

⁶⁴ Egli si riferisce alle opere principali dei due: A. HIRT, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin 1808; J.B.L. SEROUX d'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XLI^e siècle*, Paris 1811-1823 ; ed. it. Mantova 1841.

⁶⁵ La rivalità con Hirt inizia sin da quando Schinkel era un giovane studente alla Accademia di Architettura berlinese. A quel tempo Hirt era un influente docente della scuola e teneva la cattedra di "Storia dell'architettura" (cfr. al proposito A. HIRT, *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten*, Berlin 1821-1827). Il profondo disaccordo di Schinkel con le posizioni del proprio insegnante sono testimoniate dalle annotazioni a margine al testo di Hirt *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, che può essere considerato la sistematizzazione più riuscita del suo pensiero; cfr. DAL, pp. 28-30.

⁶⁶ Come accennavo l'obiettivo sembra essere più Hirt che d'Agincourt; lo schizzo di Schinkel si riferisce a A. HIRT, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, cit., tav. 4.

⁶⁷ Cfr. A. MEMMO, *Elementi d'Architettura Lodoliana*, Vol. I, pp. 229 e ss.

Si tratta di una variante, secondo Peschken una versione immediatamente precedente⁶⁸, al testo principale H IV 25-26. Una variante che pertiene solo la forma di alcuni ragionamenti lì prospettati, e non il loro contenuto. E' ribadita e meglio precisata la posizione di Schinkel in merito alla valenza dei discorsi teoretici che si fanno sull'architettura. "Le parole dei *Raisonnements* o anche della poesia attraverso cui sono trattati oggetti dell'intuizione immediata [*Gegenstände der unmittelbaren Anschauung*] producono generalmente un effetto indeterminato o falso o non ne producono alcuno". Il centro del ragionamento, lo abbiamo già visto, è la determinazione di Schinkel di trattare gli oggetti dell'architettura quali forme che si offrono all'intuizione immediata, e che soltanto durante quest'esperienza producono sull'uomo un effetto singolare e unico, l'effetto che solo degli oggetti di architettura in quanto arte bella sono capaci di suscitare. Per dire qualcosa di quest'esperienza, peculiare solo all'architettura e non alle altre arti, bisogna conoscere l'architettura. Non basta essere eruditi, artisti, o addirittura poeti: bisogna essere architetti. Solo gli architetti sono adatti all'esplicazione dell'esperienza che dell'architettura se ne ha, essi solo sono autorizzati a formulare giudizi in merito all'essenza della loro arte e, in base ad essa, allo sviluppo di cui è suscettibile. E il mezzo proprio attraverso cui essi si esprimono sulla loro arte è determinato da quest'arte stessa, vale a dire: o l'architettura vera e propria o i disegni che la presentano. "Le parole possono dar luogo a molte interpretazioni e fraintendimenti quando si riferiscono a ciò che generano un'intuizione immediata [*unmittelbare Anschauung*], e per le quali devono essere efficaci. Qui è sicuramente istruttiva la sola presentazione dell'oggetto attraverso l'arte [*Darstellung des Gegenstandes durch Kunst*]. Il commento verbale può solo essere un'aggiunta [*Zugabe*], un filo conduttore per la successione del ragionamento [*Leitfaden für die Folge=Reihe*]". Le parole, il commento verbale, in un testo che si occupa di architettura sono dunque subordinate, per ciò che riguarda la determinazione dell'oggetto trattato, ai disegni. Esse sono solo un'aggiunta, una stampella potremmo dire, che aiuta a comprenderne il contenuto e che fa da "filo conduttore" alla successione delle tavole. Ma certo, potremmo chiederci legittimamente, si potrebbe mai dare il caso di un testo di architettura senza parole,

⁶⁸ Cfr. DAL, p. 57.

senza linguaggio verbale? Un'interrogazione che porremmo più avanti, questa, ma che pure dobbiamo tenere presente sin da ora: è così stabile e solida questa gerarchia che pone tutta la capacità di espressione di un contenuto dalla parte di un elemento (il disegno, la successione dei disegni) che per essere ben compreso ha in ogni caso bisogno di qualcosa di diverso da esso (il testo verbale)? E come non vedere che questa gerarchia, che impegna non solo la teoria di Schinkel ma anche buona parte della teoria dell'architettura in generale, è inerente (e costituisce) la dialettica tra architettura e discorso sull'architettura così come quella tra teoria e pratica? Nonostante tutto, però, Schinkel è convinto di avere trovato una nuova strada (e in relazione a quelli che sono i suoi scopi ciò è forse vero) e dichiara qui di avere "cercato di portare una nuova forma in questa materia".

H III 16

In questa nuova variante al testo fondamentale H IV 25-26, Schinkel schizza velocemente una visione d'insieme dello sviluppo storico dell'architettura. E' una parte di estrema importanza per comprendere la struttura dell'intero progettato trattato di Schinkel. Leggiamo: "Lo sviluppo storico dell'architettura, così come quello di ogni altra arte, dipese da casualità. Il più puro ordine scientifico non sempre è manifesto nello sviluppo. Molta ovvietà [*Nahellegendes*] ne restò fuori a lungo e non ne entrò a far parte che solo più tardi, e spesso c'è da meravigliarsi di come ciò non fosse accaduto già da lungo tempo (litotomia per le volte [*Gewölbesteinschnitt*])". La storia dell'architettura, dunque, agli occhi di Schinkel non presenta il requisito della razionalità. Il suo sviluppo non è dominato da un'ordinata logica informata a criteri scientifici, ma da fattori casuali. Affermazione di grande rilevanza. Soprattutto se pensiamo che tutto il lavoro per il *Lehrbuch* è fondato su questo giudizio, anche le parti che assomigliano maggiormente ad una ricostruzione dello sviluppo storico dell'architettura. Ma se la storia non segue uno sviluppo razionale, questo frammento sembra indicare che anche lo sviluppo della tecnica edilizia non presenta le (tante volte presunte) caratteristiche della necessità e della ineluttabilità. La tecnica non influenza deterministicamente le forme dell'architettura, pare dirci Schinkel,

meravigliandosi del fatto che alcune “ovvietà” non abbiano partecipato al suo sviluppo in modo pronto e rapido, ma “solo più tardi”, in ritardo. E’ il caso della litotomia [*Steinschnitt*]. Abbiamo già accertato che per Schinkel la condizione necessaria per l’inizio della costruzione degli archi e delle volte era l’innovazione tecnica che consentì il taglio delle pietre. Ma la questione centrale è che tale innovazione non portò immediatamente all’adozione dell’arco come soluzione del problema della congiunzione orizzontale di due appoggi verticali, sebbene tale soluzione sia più vantaggiosa di quella dell’architrave rettilineo, in quanto consente di distanziare maggiormente gli appoggi. Schinkel continuerà a lungo a chiedersi il perché. Per ora osserva che “In popoli perfettamente educati [*begabten*] la sfera dell’esperienza e dei risultati assunse presto un carattere regolato e compiuto [*einen gesetzlich abgeschlossenen Charakter*], e ciò perfezionò un piccolo mondo artistico [*Kunstwelt*] in cui ogni nuovo elemento poté solo difficilmente introdursi. Occorreva ancora molto tempo a tale nuovo elemento per armonizzarsi con il già in sé concluso [*in sich geschlossenen*] mondo artistico. Spesso questa armonizzazione non riuscì perfettamente (Romani), e tanto più riccamente la libertà di uno spirito indipendente fece scoprire un nuovo elemento, tanto più difficilmente potevano essere trovate le giuste condizioni e i punti di connessione con il già esistente”. Ogni popolo sviluppa una propria cultura del costruire e, per motivi intuibili ma che non sono ancora indagati, questa cultura prende le sembianze di un mondo artistico “in sé concluso”, in cui l’elemento che innova si introduce con difficoltà. E’ il caso qui della libertà artistica, ma potrebbe dirsi lo stesso per l’innovazione tecnologica. La cultura del costruire si adatta con tempi lunghi alle novità proposte dalla tecnica, e rimane un campo dominato dalla conservazione, dall’attaccamento alle tecniche e alle forme tradizionali e già sperimentate. Questo almeno è ciò che sembra essere accaduto presso i popoli più progrediti, diverso è invece il caso di altri popoli: “Ed infine molti popoli non si prefissero affatto di creare un’armonica vita artistica (indiani), e si contentarono del nuovo impiegandolo del tutto arbitrariamente [*ganz willkürlich*]. Si originò allora il barocco nell’arte di cui i tempi moderni soffrono allo stesso modo di altri più antichi”. Il problema è ricorrente negli studi schinkeliani: come è possibile far progredire l’architettura in modo che ogni innovazione si inserisca armonicamente

nella sfera già conclusa della pratica esistente? “Completamente sviluppata [*völlig durchgebildet*] era l'arte egizia. Più tardi l'arte greca faceva un uso poetico di molte casualità che tuttavia non solo non nuocevano allo stile, ma lo esaltavano (il principio della più felice condizione della libertà). In seguito i secoli XIII, XIV e XV in Germania, Francia e in parte in Inghilterra, sebbene in presenza di uno sviluppo completissimo [*vollständigster Durchbildung*] - ma troppo schematizzante, per cui è fatta costrizione all'ingresso delle altre arti plastiche, unite secondo principi superficiali, e questo stesso ingresso è del tutto sterile. Per metà sviluppati [*halb ausgebildet*] e con molti elementi non pienamente fusi insieme restano i romani, gli arabi e l'Italia dei secoli XV e XVI. Completamente confusi sono gli indiani, i cinesi e la moderna Europa / Luigi XIV / la maniera inglese”. Tra tutti i periodi storici citati, la preferenza va a quello dei greci – “il principio della più felice condizione della libertà” - anche se resta da interrogare, ci ritornerò, l'espressione “l'arte greca faceva un uso poetico di molte casualità”. L'arte greca è l'esempio di come sia possibile armonizzare il nuovo con il già esistente, e formare così un altro, più alto, “mondo artistico” [*Kunstwelt*]. Essa configura un momento esemplare: non attendiamoci, ovviamente, che si parli qui di imitazione ma, semmai, di modello da riproporre⁶⁹. Occorre, comunque, “portare ordine” nella percezione dello sviluppo artistico per poterne ricavare delle indicazioni circa il presente dell'architettura: “È sotto queste condizioni, in questi eterogenei periodi dello sviluppo, che una tale massa di materiale tanto poetico che tecnico si presenta, che sembra dunque essere giunto il tempo di portare un ordine in ciò. O perlomeno questa sensazione era presente in me da molto tempo. E sembra anche il tempo di uno sforzo, in cui indagare i resti di un antico passato riconosciuto per l'infinita e mai prima avvenuta accuratezza in relazione allo sviluppo armonico (Grecia), e così ritrovare un punto di inizio, di sostegno, a cui è connessa una conseguente vita artistica”.

⁶⁹ Discuterò in seguito le questioni teoriche implicate da questo costante e ricorrente tentativo di voler differenziare imitazione e modello concettuale di riferimento. Per ora mi limito a far notare che tra gli obiettivi polemici di Schinkel, oltre al sempre presente Hirt, figura l'opera teorica principale di Friedrich Weinbrenner, architetto e direttore della scuola di architettura di Karlsruhe, tra i luoghi d'elezione del classicismo tedesco; cfr. F. WEINBRENNER, *Architektonisches Lehrbuch*, Tübingen 1810-1825.

H III 21

In questo piccolo foglio Schinkel palesa uno dei principali problemi affrontati nel corso dei propri studi: quello rappresentato dai “periodi di transizione” nel corso dello sviluppo della storia dell’architettura. “I periodi di transizione [*Übergangs-Perioden*] sono andati singolarmente perduti, particolarmente i più importanti: volte [*Gewölbe*]. Da Alessandro in poi 300 anni di arco acuto [*Spitzbogen*]. Dal quinto secolo al nono dopo Cristo 400 anni, perciò ci manca l’architettura voltata greca, nonostante noi sappiamo che dopo Alessandro intere città furono costruite con volte”. Ancora una volta è l’introduzione della costruzione voltata a costituire uno dei più difficili dilemmi nella riflessione schinkeliana. In particolare è qui posto il problema dell’assenza di testimonianze materiali e documentarie riguardo questo tipo di realizzazioni nel mondo greco antico. Quest’assenza deve essere colmata dalla riflessione teorica. E’ il tipico caso che fa propendere Schinkel per una presa di posizione che prevede una ricostruzione logica, certo, ma non filologica, e quindi guidata dall’immaginazione. La questione tornerà più volte a proporsi.

H III 17-18

Il *Lehrbuch* avrebbe dovuto stabilire dei principi in base ai quali orientare l’attività dell’architetto. Questi principi dovevano essere conformi all’essenza, come dire, filosofica dell’architettura, ma allo stesso tempo abbastanza chiari e legati all’effettiva prassi architettonica. Avrebbero dovuto regolare la produzione architettonica ed essere trasmissibili. Almeno in questa fase, egli dovette propendere per la possibilità di conferire a questi studi una sostanza prescrittiva. Schinkel era un uomo pragmatico, teneva sempre gli occhi fissati sulla realtà e non desiderava certo un trattato che non fosse utilizzabile per quelli che egli reputava fossero gli scopi dell’architettura del proprio tempo. Da funzionario statale della *Oberbaudeputation*, egli era più cosciente di altri del fatto che non tutta l’edilizia poteva ambire alla soddisfazione dei più alti scopi posti dagli architetti nella costruzione. Architettura o edilizia, quindi? Ancora una volta uno iato, la cui distanza è pensata come assoluta e

non trasgredibile, deve essere posto artificiosamente dalla teoria per separare e distinguere nettamente ciò che pure non cessa mai di confondersi, a garanzia dell'aulicità e dell'artisticità dell'opera. "Compito dell'architettura [*Architektur*] è produrre un oggetto utile [*nützliches*], impiegabile [*gebrauchsfähiges*], adeguato allo scopo [*zweckmäßiges*], bello [*schön*]. In opposizione alla costruzione in senso volgare [*Bauwerk schlechweg*], che deve caratterizzare qualcosa solo di adeguato allo scopo [*zweckmäßige*], utile [*nützliche*], solido [*Solide*], efficiente [*Tüchtige*], ma non ancora pervaso dall'elemento della bellezza [*Schönheitselemente*]. Allo stesso tempo è da notare che l'opera [*das Werk*] può soddisfare le esigenze del bello attraverso il caso [*durch Zufall*], in particolare per ciò che concerne le proporzioni". Qualcosa dunque, da sempre, disturba la comoda opposizione di architettura e edilizia volgare, di arte e costruzione. Solitamente, in questi casi, un turbamento pervade il teorico, e così è anche per Schinkel: la distinzione da egli posta con la teoria tra *Architektur* e *Bauwerk schlechweg*, tra l'alto e il basso, non sempre è rispettata dalla prassi. Spesso il *Bauwerk* si ribella al suo destino volgare, terreno, legato al bisogno, e mostra chiaramente la natura indecibile, rigorosamente parlando, di quell'opposizione artificiale. E talvolta - è detto - ciò accade per "caso". Andrebbe sicuramente indagato se il fatto che capitì casualmente all'edilizia di soddisfare le alte esigenze del bello sia una chiara manifestazione dell'inappropriatezza di quella distinzione, o se invece non sia un'ulteriore risorsa dell'arte per difendersi dalla ribellione del volgare. Ciò che accade "per caso", infatti, potrebbe scompaginare quello che prima dell'intervento della casualità era ordinato (la separazione tra arte e costruzione), ma potrebbe anche confermare quell'ordine e solo intaccarlo un poco nella sua integrità: anche ciò che accade "per caso" e non "per volontà" finisce per ripristinare, dopo tutto - dopo che l'attimo in cui il caso abbia fatto irruzione nell'ordine è passato e lo scompiglio è finito - la condizione fondamentale della separazione istituita, e cioè che ci sia "bellezza". Anche per Schinkel ciò che contraddistingue l'architettura in opposizione all'edilizia "in senso volgare" è la capacità della prima di poter soddisfare "le esigenze del bello".

Ma come? Quali sono le condizioni che devono essere necessariamente presenti in un'opera di edilizia affinché quest'ultima possa ascendere al grado di

opera d'arte, ad opera di architettura? Ci avviciniamo al concetto fondamentale posto da Schinkel a fondamento del *Lehrbuch*. "Per rendere bella l'opera di edilizia [*Bauwerk*] è indispensabile l'adozione dei seguenti principi.

Della costruzione dell'opera deve rimanere visibile [*sichtbar bleiben*] tutto l'essenziale [*alles Wesentliche*]. Non appena si nascondono parti della costruzione, si interrompe anche la serie delle idee; l'espedito conduce alla menzogna, un altro oggetto subentra al posto della costruzione, il capriccio apre la strada all'arbitrio, e il carattere della verità [*Wahrheit*] e dell'ingenuità [*Naivität*] nell'opera è dissolto". Primo principio. Principio della visibilità delle parti costruttive che formano l'opera. Esposizione e presentazione del funzionamento meccanico dell'oggetto architettonico. Secondo questo principio, tutto ciò che concorre all'erezione del manufatto e alla conservazione dello stato di equilibrio conseguito attraverso la mutua collaborazione delle parti (la "statica" di cui Schinkel parlava prima⁷⁰, che produce nell'osservatore l'"effetto statico" corrispondente ad un "sentimento" per essa che è innato in tutti gli uomini) deve essere espresso nella forma finale dell'opera. Altrimenti si cade nella "menzogna", o nell'"arbitrio". Principio di "verità", dunque. Ma proseguiamo nella lettura. "Non appena sia conseguita in bellezza la proporzione di una parte della costruzione, la stessa si lascia variamente decorare [*verziern*]. Tuttavia la decorazione deve rimanere subordinata [*untergeordnet*], e solo nel caso dell'arte figurativa, e quando essa è di grande significato e bellezza, è concessa a questa una proporzione predominante e una grande parte della costruzione originaria può essere nascosta, senza che però venga annichilita totalmente la sua forma originaria [*seine ursprüngliche Form*]"'. Discuterò più avanti il modo in cui la decorazione interviene in questa struttura ordinata ed il ruolo che le si assegna. Il posto che la decorazione viene ad occupare in relazione alle parti costruttive delinea una gerarchia di valori in cui essa è il termine di minore importanza. Non è una novità per la teoria dell'architettura⁷¹. Per ora posso solo

⁷⁰ Cfr. *supra* in questo capitolo il foglio H IV 25-26.

⁷¹ Questa prescrizione è vecchia almeno quanto la trattatistica stessa. Senza qui scomodare Vitruvio, da cui peraltro sicuramente discende, vorrei fare notare, invece, come in questo punto fondamentale l'asserto di Schinkel coincide con quanto formulato più volte dalla teoria classicista italiana di derivazione rinascimentale. Cfr., ad esempio, L.B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, cit. pp. 845 e ss. Coincidenza tanto più interessante in quanto Schinkel si è sempre dichiarato in opposizione a questa

anticipare, senza per ora approfondire questo punto, che tale gerarchia si dimostra piuttosto instabile, se l'elemento in essa definito come "subordinato" riveste un'importanza così grande per conseguire nell'opera il carattere del bello.

Tutto il ragionamento che Schinkel sviluppa lascia pensare che il passaggio dalla forma di edilizia "volgare" all'architettura coincida con l'elevazione della costruzione [*Konstruktion*] da attività soltanto empirica ad una di carattere più spirituale. Il processo da seguire nella progettazione per realizzare questo innalzamento – in cui il lato materiale non è soppresso, né potrebbe mai esserlo, ma conservato in un ordine più alto – è tracciato in questo modo: "Di conseguenza per ogni opera sarà da pensare anzitutto la costruzione appropriata allo scopo di ogni parte [*die zweckmäßige Konstruktion jedes Theils*] e, successivamente, come questa costruzione può essere diretta verso belle proporzioni, decorata, ed elevata [*erhöht*] attraverso arti figurative di grande significato". Ma la parte più importante, e per me più interessante, è l'attività della "caratterizzazione" [*Charakterisierung*] delle parti costruttive: "Attraverso la caratteristica [*Charakteristik*] delle visibili parti della costruzione [*sichtbaren Konstruktionstheile*] l'opera acquista un che di vivente [*etwas Lebendiges*], le parti si confrontano reciprocamente adeguatamente allo scopo, si sostengono e quando le si osserva compiere ognuna il proprio dovere, si origina un'appagante sensazione che porta con sé l'idea della calma [*Ruhe*], della solidità [*Festigkeit*], della sicurezza [*Sicherheit*]" . La caratterizzazione delle parti di un'opera corrisponde al trattamento cui queste ultime sono sottoposte, sia in sede di progetto che durante l'edificazione, in ordine al ruolo che ognuna ricopre nel processo costruttivo. E' un dettagliare ogni parte in maniera da farle esprimere visivamente il lavoro compiuto all'interno del tutto che insieme compongono e sostengono. Tutto ciò è chiaro nella successiva discussione delle murature in pietra con o senza malta, che riproduce quanto già affermato in precedenza⁷². L'unità dell'opera si mantiene in forza dell'azione ordinata e "ubbidiente" di ogni parte di essa. Ne deriva che il piacere

teoria, e sin dai tempi del giovanile viaggio in Italia. Cfr. ad esempio come si esprime nella lettera all'editore Unger, proponendogli un libro che avrebbe dovuto illustrare l'architettura italiana rurale e "saracena": "Si sono finora copiosamente pubblicati i monumenti dell'epoca greca o romana, o gli edifici del rinascimento. Questi ultimi di scarsa utilità per il valore estetico dell'architettura, poiché indubbiamente con Bramante ebbe fine lo stile migliore dell'architettura"; REISEN ITALIEN, p. 115.

⁷² Cfr. *supra*.

che se ne trae al suo cospetto non è solo di ordine sensibile, ma anche morale⁷³. “Del tutto indipendentemente dal piacere sensibile [*sinnlichen Wohlgefallen*] le forme risvegliano per questa via un piacere morale-spirituale [*ein sittlicher-geistiges Wohlgefallen*], che in parte dipende dall'appagamento [*Erfreulichkeit*] per l'idea [*Vorstellung*] stimolata, in parte anche dal piacere [*Vergnügen*] che cagiona la semplice attività del riconoscere chiaramente e senza errori. La semplice nitidezza e chiarezza del caratteristico [*Charakteristik*] appaga [*erfreut*] i sensi e lo spirito”.

H III 26

“Solo quando, nel modo più semplice, un movimento è impedito secondo le agenti leggi della gravità attraverso una massa che si fonda nella massa dell'intera terra, e che utilizza quest'ultima come resistenza, una calma perfetta [*Ruhe*] si produce nel nostro sentimento [*Gefühl*]”. Schinkel espone in questo foglio uno dei concetti più importanti di questa fase dei propri studi: un'architettura deve produrre la sensazione della calma. Quest'espressione, coerentemente con quanto dichiarato sinora, deve essere intesa in senso fisico-statico. Ad ogni forza agente deve opporsi una forza uguale e contraria da cui risulti la totale assenza di “movimento”. Il modello lo si trova, nel modo più semplice dice Schinkel, nella natura stessa, ed è rappresentato dalla forza di gravità, agente perpendicolarmente al suolo. In questo caso è la terra stessa ad agire come resistenza che annulla l'azione della forza e ripristina l'equilibrio. In tutti gli altri casi ci si dovrà adoperare artificialmente e artisticamente affinché il risultato sia il medesimo. Va precisato che l'equilibrio che deve risultare non deve essere “costruttivo”, ma visibile, percettibile; il “movimento” impedito di cui si parla non è di ordine reale, ma metaforico. Possono esserci moltissimi casi di opere che stanno certo in piedi, ma che non esprimono visivamente la stessa stabilità. E infatti quest'argomento verrà in seguito più volte utilizzato da Schinkel per criticare il modo di costruire gotico, che mettendo in opera molteplici spinte laterali impedisce il prodursi nell'osservatore del sentimento della calma.

⁷³ Su questo punto cfr. G. PESCHKEN, *Schinkels Klassizismus*, in *Karl Friedrich Schinkel. Aspects of his work*, a cura di S. Peik, atti del convegno «1st Friends of Schinkel Triennale» tenuto a Potsdam nel giugno 2000, Stuttgart-London 2001, pp. 18-19.

“Ogniqualvolta subentrano altre direzioni della forza agente - ad esempio la spinta laterale - e la forza che gli si oppone deve essere generata artificialmente attraverso masse che appunto in questa direzione non hanno come aiuto l'intera massa terrestre ma che confinano con l'aria e possono quindi essere premute all'infuori, se esse non sono abbastanza robuste, allora resta sempre per il nostro modo di pensare una certa attività di movimento, e dunque nessuna calma perfetta”. Si noti che nello schizzo che accompagna il testo [Fig. 3] Schinkel scrive sotto il primo, che rappresenta un semplice sistema trilitico, “perfettamente”; e sotto il secondo, in cui l'architrave è diviso in tre parti di cui le laterali sono poste obliquamente (accennando già ad un arco), “non perfettamente”. Evidentemente, per lui, il problema dell'equilibrio visibile è più facilmente risolvibile nel caso delle strutture con copertura piana che in quelle con struttura arcuata.

H II 36

Ancora uno scritto che muove dall'esigenza di determinare l'essenza dell'architettura al di là della sfera della necessità e della soddisfazione dei meri bisogni fisici. Questo è solo il primo dei fini assegnati all'architettura, ma non ne esaurisce però i suoi compiti. Questi altri, ulteriori, fini vanno ricercati nella sfera della bellezza che essa è capace di esprimere in modo singolare e autonomo. “Il mero bisogno [*bloß Bedürfnis*] non può fornire bellezza, non è necessario caratterizzare tutte le casuali utilità [*Nützlichkeit*], altrimenti si originerebbe il caos: solo ciò che si muove libero oltre il bisogno si dimostrerà bello, e solo in questa libertà si offre il caratteristico, attraverso cui l'oggetto diventa individuale. (...) Tutti gli sforzi umani procedono dapprima dalla liberazione dal bisogno, ma con ciò non c'è ancora niente di bello. La misura dell'allontanamento dal nudo bisogno, e perciò dal soddisfacimento e dal superamento del bisogno, è il vero punto”. E' essenziale in questo movimento, che parte dalla soddisfazione del bisogno naturale – la necessità e l'utilità da cui dipende in prima istanza l'architettura – per giungere al superamento di questa sfera, il ruolo giocato dalla “caratterizzazione” delle parti dell'opera. Qui si dice qualcosa di più, e precisamente che “non è necessario caratterizzare tutte le

casuali utilità, altrimenti si originerebbe il caos". La caratterizzazione deve essere limitata, conformemente a quanto già asserito, alle parti costruttive. Con ciò si giunge ad esprimere visivamente il significato statico-meccanico di ogni elemento architettonico, e non ciò che pertiene alla loro utilità [*Nützlichkeit*]. Con la caratterizzazione non si fa segno verso alcuna espressione della funzione attinente ad ogni singolo elemento architettonico. Non senza che emerga una certa confusione, originata dal richiamo insito nel termine "caratterizzazione" al concetto di "carattere", vengono in questo modo prese le distanze da una certa teoria architettonica francese che per comodità viene definita come "architettura parlante"⁷⁴. Non senza contraddizioni (che nascono proprio a causa del riferimento al "carattere" – concetto ricorrente in Schinkel, senza che però riceva mai una stabile articolazione teorica) si dice qui che un'architettura non deve esprimere la propria "funzione" – altro termine che in questo contesto si utilizza impropriamente – ma il suo funzionamento statico.

Seguono altre considerazioni sulle proprietà che un'opera deve possedere per poter essere definita come oggetto capace di generare il sentimento della bellezza: "Ancora, la bellezza è annientata [*vernichtet*] dal sentimento [*Gefühl*] dello smisurato [*Übermäßigen*], del violento [*Gewaltsamen*], dell'affettato [*Gesuchten*], del complicato [*Verwickelten*], che possono essere presenti o nell'oggetto rappresentato o nel modo di lavorare l'opera". Nuovamente l'insistenza sulla "calma artistica", dunque. "La forza e l'ardimento conformi alla natura, il mite e il delicato, il sereno, il *naive*, il sublime, il tragico e il comico [*Das Naturgemäß-Kräftige und Kühne, das Zahrte, das Milde, das Heitere, Naive, Erhabene, Tragiche und Comische*], nelle loro più semplici manifestazioni [*Äußerungen*] formano il campo in cui la bellezza può sviluppare se stessa nell'arte. La semplicità e l'intelligibilità sono i presupposti più necessari, allo stesso modo il sentimento della bellezza richiede comodità e agiatezza dello stato delle cose. Le oscurità agitate, che la nostra fantasia non sa facilmente afferrare, disturbano il piacere [*verderben der Genuß*]".

⁷⁴ Per molti altri versi, invece, e principalmente per quello che si riferisce alla composizione per assemblaggi di volumi distinti, l'architettura di Schinkel è erede di quella che solitamente si sottintende con "architettura parlante"; cfr. comunque il classico E. KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge (Mass.) 1955; ed. it. Torino 1966.

Traduzioni.

H IV 25 parte destra

Molti grandi scrittori, in particolare filosofi, hanno lamentato che si attribuirebbe alle loro opere un falso significato qualora si cercasse di comprenderle indipendentemente dalla totalità che compongono; essi hanno più volte ricordato che ogni parola possiede un determinato senso solo nella propria posizione e in relazione al tutto. Riconoscendo questa verità io, che non posso avere la minima pretesa di possedere il talento né di uno scrittore né di un filosofo, devo chiedere una particolare indulgenza riguardo le espressioni scelte, che non si dia peso a ogni parola ma si cerchi di comprendere il senso complessivo. E ciò valga sia per ciò che è concepito nel complesso del lavoro come concetto principale, che per ciò che degli oggetti è rappresentato chiaramente e che è offerto al pubblico.

Dopo che nel corso delle epoche, riguardo l'essenza dell'architettura [*das Wesen der Architektur*], grazie allo sforzo di uomini degnissimi (per mezzo della ricerca storica, della misurazione perfetta dei monumenti di tutte le epoche, attraverso la molteplice rielaborazione delle singole costruzioni e di tutte le opere di architettura in modo empirico e, infine, attraverso le raccolte organizzate di rappresentazioni di tali oggetti) è stato divulgato e reso evidente a noi, per la chiara intuizione [*übersichtlichen Anschauung*] l'intero campo dell'architettura e come questa si sia sviluppata dall'inizio fino ai nostri giorni, potrebbe forse non essere uno sforzo del tutto vano addentrarsi nella molteplicità delle manifestazioni [*Erscheinungen*] di questa eterogenea e diversamente trattata arte - in particolare per ciò che riguarda lo stile - e adoperarsi nel tentativo di stabilire le leggi secondo cui le forme e le proporzioni si svilupparono nel corso del suo sviluppo. E, oltre a ciò, considerare in questa relazione ogni necessaria novità emergente che, a causa dei prossimi compiti dell'epoca, potrebbe trovare una utilizzazione conforme alla ragione. Che una tale impresa incontra la più grande difficoltà nessuno ne è più consapevole più di me. Io sono perciò molto lontano dal credere che il mio lavoro possa avere altro valore che quello di indicare qualche cenno non infelice a quegli uomini assennati con più talento di me che non si curano delle debolezze e, riconoscendo l'onesto industriarsi per fornire una più vicina chiarificazione di un oggetto del resto ancora ridotto in molte parti, sono forse capaci di poterli meglio utilizzarli nell'arte plastica. Se anche non riuscissi ad ottenere niente altro che questo, mi riterrei comunque fortunato. Sulla strada dei meri *Raisonnements* c'è poco da ottenere per le arti plastiche. Io ho perciò considerato come necessaria, ai fini di questo lavoro, la strada dell'intuizione [*Anschauung*] perché solo attraverso ciò risulta l'immediata comprensibilità [*unmittelbar Erfäßliche*] che solo corrisponde all'essenza delle arti plastiche. Chi voglia penetrare il senso di un'opera d'arte plastica solo attraverso concetti può essere solo sicuro che gli sfugga l'autentico senso artistico: egli può occuparsi solo delle casualità e delle cose secondarie dell'arte. Per questi motivi i critici sono di così poca utilità e tanto spiacevoli per l'opera d'arte. Chi voglia criticare un'opera d'arte o una serie di produzioni artistiche [*eine Reihe von Kunstproduktionen*] con parecchi vantaggi per il mondo, quello dovrebbe anche

cercare di assolvere gli stessi compiti in base alla serie [*der Reihe nach*] e mostrare chiaramente come l'opera avrebbe dovuto essere compiuta. Il senso comune può scoprire singoli imperfezioni, ciò che può fare il barbaro nel modo più semplice e che è il suo vero e autentico impegno. Per vedere il vero valore in un'opera è necessario un senso superiore che non tutti possiedono o hanno coltivato, perché esso è immediatamente fondato su di un superiore sentimento morale e su di una superiore educazione. Il commento a questa chiara forma [*anschaulichen Form*] è reso nel modo più breve possibile, in immediata relazione [*unmittelbarer Beziehung*] con tutte le particolari rappresentazioni. Esso classifica e caratterizza il genere delle cose rappresentate [*die Gattung des Dargestellten*] e riceve la sua perfetta comprensibilità nella successione [*in der Reihenfolge*] e nel contesto con l'intero [*im Zusammenhange des Ganzen*].

H IV 25 parte sinistra e inserti da H IV 26

La costruzione in pietra come principio e fondamento dell'architettura come arte bella perché in questa tutto ciò che emerge è relazione [*Verhältniß*] chiara e semplice, ogni innato sentimento per la statica [*das jedem angeborene Gefühl für Statik*] può trovare soddisfazione più di tutto ed è conseguito immediatamente nell'osservazione [*unmittelbar bei der Anschauung erreicht wird*]: o dall'economia [*Öconomie*] che esige che le masse presenti nell'opera non siano nè troppe nè troppo poche [*Nichtzuviel und Nichtzuwenig*], da cui si origina un bello proprio [*woraus ein eigenes Schöne entsteht*]; o dal qualcosa di troppo [*zu viel*] o di troppo poco [*zu wenig*] da cui si origina il Pesante [*das Schwere*] o il Leggero [*das Leichte*]. Gli ultimi due, motivati e non esagerati, possono parimenti dare luogo a un bello particolare [*eigenthümlich Schönes*].

Per fare emergere del tutto chiaramente lo Statico dalla costruzione in pietra è necessario attenersi strettamente alle leggi del costruire, della composizione e della reciproca disposizione delle masse. Da qui derivano quelle grandezze che sono adatte a tenersi reciprocamente, essere sostenute o sorreggere senza altro mezzo o aiuto. Per dedurre secondo questa strada spazio e masse, proporzioni e spazio, masse e forme, in una teoria dell'architettura non devono essere presi in considerazione tutti i materiali leganti chimici [*jeder chemisch bindende Material*] perché queste forze non possono essere comprese immediatamente nell'osservazione [*unmittelbar in der Anschauung*] dell'opera d'arte secondo la relazione [*dem Verhältniß nach*] e perciò non sono adatte per l'arte bella, che richiede solo l'intuibile [*die nur Anschauliches fordert*]. Bisogna rimettersi alla scienza per determinare e definire queste forze che così possono trovare molto bene il loro utilizzo nella pratica dell'architettura. Ma non devono però essere caratterizzate esteriormente. Bisogna adoperarsi per dare loro forma e proporzione dalla pura statica delle masse legate solo meccanicamente, da questo campo esse dunque prendono a prestito le loro forme.

Oltre al materiale legante [*Bindungsmaterial*] esiste ancora un altro mezzo per la costruzione e la solidità la cui caratteristica esteriore [*äußerliche*], dunque artistica, presenta delle difficoltà e che perciò non può pretendere di costituire una forma

fondamentale in architettura. Questa è l'eterogeneità dei materiali in considerazione del loro peso. Una cupola di materiale leggero richiede un muro di spalla di molto inferiore ad una di materiale più pesante, ma se si dà il caso in cui entrambe le costruzioni stanno l'una accanto all'altra, chi potrebbe dire che una sia più leggera o più pesante? Un'omogeneità del materiale deve essere perciò in generale sempre assunta se è in questione la costituzione delle relazioni esterne [*Begründung äußerer Verhältnisse*] che devono esprimersi subito allo sguardo [*beim Überblick*] come certamente staticamente pesanti. Il più leggero lascia convenientemente che il suo peso sia espresso attraverso un genere particolare di costruzione in cui la massa si manifesta come meno voluminosa. Questo è in parte prodotto attraverso cavità e intervalli (basti pensare alla travatura in pietra dei tetti greci nei propilei e nelle fronti dei templi; al cassettonato nelle volte di ogni tipo dei romani; come anche alle calotte elegantemente voltate che rientrano dietro gli archi graduati delle cupole a crociera e a stella medioevali; e infine agli archi traforati dei ponti in ferro del nostro tempo).

Lo stile in architettura è solo per questa strada da conseguire, esso può aver luogo solo quando le relazioni tra le grandezze e tra le forme delle singole parti appaiono del tutto conformi alle altre, al tutto e al materiale che risalta esteriormente visibile.

A - costruzione delle coperture rettilinee senza litomia [*ohne Steinschnitt*] per aperture murarie, colonnati, e spazi. Osservazioni sullo stile di questa primitivissima architettura.

B - passaggio dalla copertura piana alla costruzione ad arco e a volta. Inizio della litomia, basata sul principio di evitare il fragile angolo acuto. Osservazioni sullo stile preso dai motivi di questa architettura primitiva.

C - costruzione delle coperture voltate per aperture murarie, colonnati e spazi.

Le regole principali per il posizionamento degli archi nelle aperture murarie e nella copertura degli spazi sono:

1) che ogni arco sia una parte distinta in sé compiuta, questa è la prima e più originaria forma della loro combinazione, in cui un arco con i suoi interi sostegni è disposto accanto all'altro.

2) se ci sono uguali archi possono essere eretti i mediani insieme qualora i sostegni siano abbastanza forti da sostenere due archivolti. In questo caso però gli angoli dell'edificio devono essere assicurati in modo particolarmente forte attraverso muri di sostegno.

3) nel caso di archi disuguali, questi non possono mai essere alloggiati con un sostegno in comune, perché si produce sempre un effetto statico disuguale da tensioni disuguali in un punto. Ogni arco deve dunque avere il proprio pieno posto e deve restare perfettamente stabile senza quelli adiacenti.

NB d'altronde possono essere erette a vantaggio dell'economia (risparmio di massa) singole costruzioni in sé concluse, e quindi poste le une accanto alle altre a reciproco sostegno e connessione - resta un altro oggetto di riflessione. Per esempio: prendiamo alcuni di tali archi che stanno insieme, si potrà dare nel totale ad ognuno meno massa di quella che richiederebbe per stare isolata, si potrebbero

forse rafforzare gli estremi dell'edificio in modo particolare e allora questa perdita di proporzionalità deve trovarsi in una conseguente relazione con i principi fondamentali espressi.

La cosa più difficile sembra la mediazione tra la robustezza dell'arco e la robustezza del muro di sostegno secondo principi statici ed estetici. Le teorie matematiche non sono del tutto di aiuto giacché ciò che la scienza scopre non sempre è chiaro all'intuizione immediata [*unmittelbaren Anschauung*] senza una precedente serie di concetti [*Begriffe*] e, del resto, le teorie degli archi sono ancora molto incerte e incostanti. Gli archi nel senso più proprio sono possibili solo in pietra. La massa nella costruzione in pietra ha raggiunto negli antichi ordini di colonne, per così dire, un minimo per conservare una solidità che sia visibile [*die anschaulich wird*], cosa che chiaramente rimane qui sempre la cosa principale. Allo stesso tempo essa è libera e bella attraverso l'arte. Un'ulteriore procedere nel senso della sottrazione della massa produce mancanza di stile [*Stillosigkeit*]. Anche se condotto secondo un principio conseguente si origina sempre qualcosa di eccentrico, di febbrile; ci si separa dalla legge e si perde il bel portamento. Si prenda dunque la parte degli ordini delle colonne nel suo più alto compimento come ultima misura per la stabilità delle masse murarie. La sua statica visibile [*anschauliche Statik*], attraverso una lunga pratica, è stata via via sviluppata e conformata da un popolo altamente evoluto in modo liberissimo, cosicché le proporzioni che si sono in questo modo originate hanno ottenuto qualcosa di positivamente saldo, fornendo per la statica visibile [*anschauliche Statik*] il primo punto di connessione da cui consegue comodamente anche un riferimento alla costruzione degli archi, rendendo possibile le seguenti riflessioni. L'architrave è qui la parte fondamentale che determina la misura delle proporzioni degli elementi appoggiati [*der Sprengungen*], perché il suo peso è sufficiente solo fino a una certa lunghezza. L'intercolumnio di 3 diametri è pressappoco il massimo possibile nelle opere murarie rettilinee degli antichi. Se si è dunque nel caso di dover coprire molte altre colonne ci si dovrà accingere ad utilizzare il mezzo artistico dell'arco. A questo proposito, naturalmente, bisogna scegliere il materiale più grande possibile e meglio proporzionato, estratto dalla stessa cava di pietra che si sarebbe adoperata per una costruzione rettilinea. Questo materiale deve ora, con l'aiuto della litotomia [*Steinschnitt*], misurare il doppio. Se non fosse il doppio o una proporzione molto simile il vantaggio non sarebbe significativamente maggiore rispetto a quello che si ottiene con l'utilizzo della semplice costruzione rettilinea. Dunque l'intercolumnio su cui si poggia un arco dovrebbe essere di sei diametri o di una proporzione simile e perciò si può accettare un intercolumnio minimo di cinque diametri affinché decisamente, e già dalla prima impressione, possa risaltare la più libera e audace costruzione ad arco contro quella a copertura rettilinea. Posto questo, che l'altezza dell'arco di pietra è uguale a quella dell'architrave rettilineo dell'ordine ionico greco antico, per avere come risultato il doppio della lunghezza della copertura quest'altezza sarebbe circa dai $\frac{4}{5}$ di diametro superiore della colonna fino a 1, ai $\frac{7}{8}$. Il doppio della luce rispetto alla costruzione rettilinea fa desiderare per l'assicurazione degli angoli almeno una doppia massa di spessore che la colonna stessa, a questo fine si va sicuri dando al pilastro d'angolo la larghezza di due diametri inferiori di colonna.

In questo modo sarebbe trovata per la costruzione degli archi su colonne una proporzione principale delle parti, laddove è ancora da osservare che se le colonne vengono utilizzate per la costruzioni di archi, in considerazione dell'effetto maggiore dell'arco rispetto all'architrave, la colonna può essere presa delle proporzioni più severe.

In conclusione:

la colonna di altezza di circa 7, 8 e mezzo diametri.

L'altezza dell'archivolta $4\frac{1}{5}$ fino a 1 del diametro superiore

La rastremazione della colonna $1\frac{1}{7}$, $1\frac{1}{8}$, in modo che la linea non si allontani troppo dalla verticale perché ciò contrasterebbe spiacevolmente con la linea dell'arco, generando un contrasto perpendicolare. In questo modo si trovano le proporzioni mediane per le costruzioni ad arco che hanno per estremi il dorico e il corinzio.

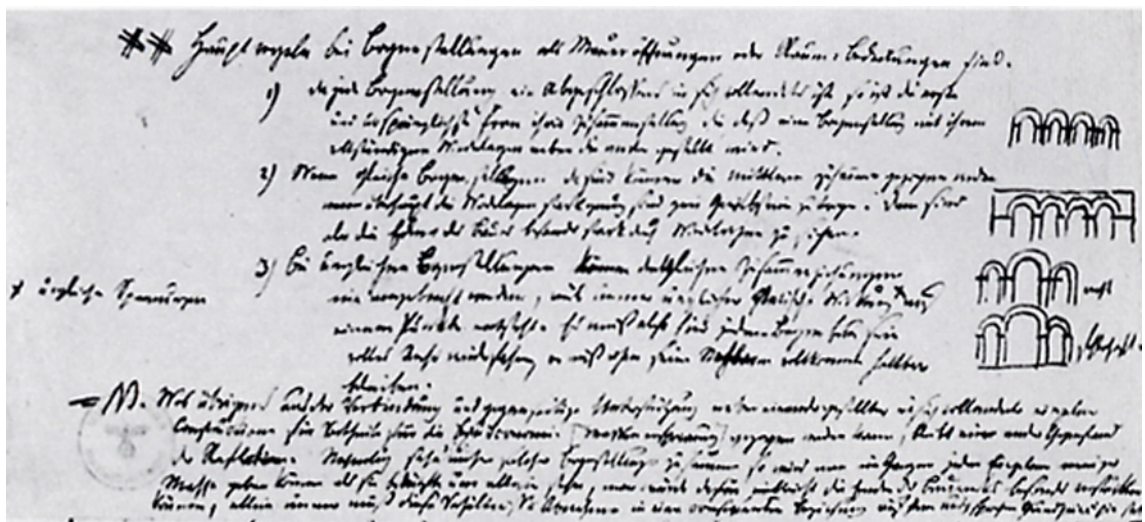


Figura 1. H IV 25-26

H IV 29

Derivazione dall'architettura in legno.

Ciò che è presente nell'architettura in pietra può essere derivato da quella in legno solo fino ad un certo grado, altrimenti si cade nella puerilità. Hirt, Dagincourt [schizzi da hirt e D'Agincourts]. Una volta che le costruzioni in pietra sono presenti sono da giudicare certo criticamente se siano conformi alla ragione.

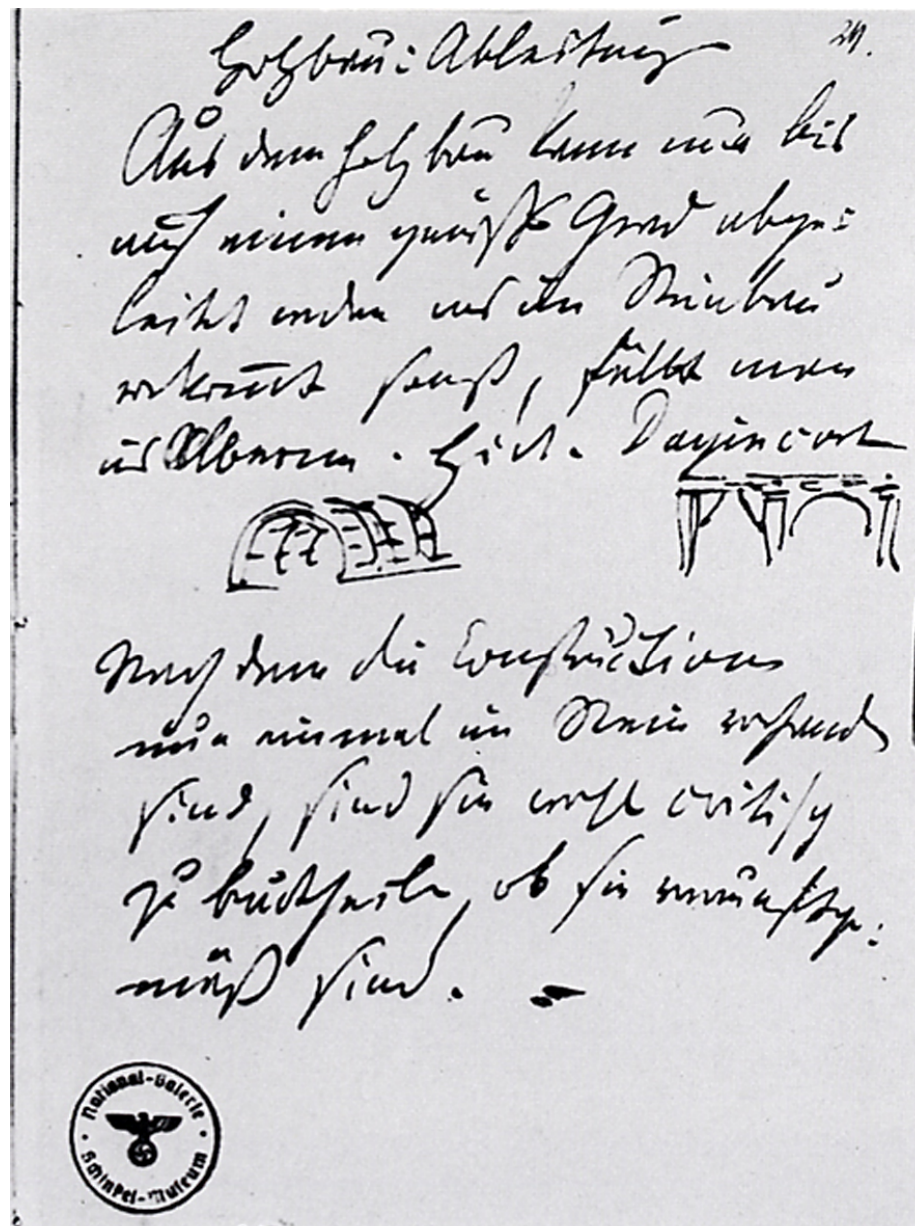


Figura 2. H IV 29

H IV 6

Le parole dei *Raisonnements* o anche della poesia attraverso cui sono trattati oggetti dell'intuizione immediata [*Gegenstände der unmittelbaren Anschauung*] producono generalmente un effetto indeterminato o falso o non ne producono alcuno, giacchè l'esperienza insegna che tanto gli eruditi quanto molti poeti, quando manifestano ed esprimono in parole il loro gusto e quando essi si pongono innanzi alle opere d'arte le loro asserzioni su ciò che pure eccita la loro gioia sembrano senza formazione, senza gusto e rozze. Le parole possono dar luogo a molte interpretazioni e fraintendimenti quando si riferiscono a ciò che generano un'intuizione immediata [*unmittelbare Anschauung*], e per le quali devono essere efficaci. Qui è sicuramente istruttiva la sola presentazione dell'oggetto attraverso l'arte [*Darstellung des Gegenstandes durch Kunst*]. Il commento verbale può solo essere un'aggiunta [*Zugabe*], un filo conduttore per la successione del ragionamento [*Leitfaden für die Folge=Reihe*]. Per l'artista gli usuali *Raisonnements* sono sempre troppo lunghi: egli non li legge e non li desidera. Essi, inoltre, raramente fanno progredire la verità per gli eruditi e i mecenati e sarebbe grandemente vantaggioso per questi abituarsi a percepire l'intuizione immediata [*unmittelbaren Anschauung*], a cercare di chiarirsi l'oggetto e il loro sentimento su di esso. Per questo motivo io ho cercato di portare una nuova forma in questa materia, che può essere visto come un tentativo, passibile di mille miglioramenti. Data la mia formazione non potrei fare di meglio, tuttavia ho creduto necessario perlomeno fare presente che esiste una strada diversa da quelle percorse sinora. Si voglia dunque avere riguardo.

H III 16

Lo sviluppo storico dell'architettura, così come quello di ogni altra arte, dipese da casualità. Il più puro ordine scientifico non sempre è manifesto nello sviluppo. Molta ovvietà [*Naheliegendes*] ne restò fuori a lungo e non ne entrò a far parte che solo più tardi, e spesso c'è da meravigliarsi di come ciò non fosse accaduto già da lungo tempo (litotomia per le volte [*Gewölbesteinschnitt*]).

In popoli perfettamente educati [*begabten*] la sfera dell'esperienza e dei risultati assunse presto un carattere regolato e compiuto [*einen gesetzlich abgeschlossenen Charakter*], ciò perfezionò un piccolo mondo artistico [*Kunstwelt*] in cui ogni nuovo elemento potè solo difficilmente introdursi. Occorreva ancora molto tempo a tale nuovo elemento per armonizzarsi con il già in sé concluso [*in sich geschlossenen*] mondo artistico. Spesso questa armonizzazione non riuscì perfettamente (Romani), e tanto più riccamente la libertà di uno spirito indipendente fece scoprire un nuovo elemento, tanto più difficilmente potevano essere trovate le giuste condizioni e i punti di connessione con il già esistente. Ed infine molti popoli non si prefissero affatto di creare un'armonica vita artistica (indiani), e si contentarono del nuovo impiegandolo del tutto arbitrariamente [*ganz willkürlich*]. Si originò allora il barocco nell'arte di cui i tempi moderni soffrono allo stesso modo di altri più antichi.

Completamente sviluppata [*völlig durchgebildet*] era l'arte egizia. Più tardi l'arte greca faceva un uso poetico di molte casualità che tuttavia non solo non nuocevano allo stile, ma lo esaltavano (il principio della più felice condizione della libertà). In seguito i secoli XIII, XIV e XV in Germania, Francia e in parte in Inghilterra, uno sviluppo completissimo [*vollständigster Durchbildung*] ma troppo schematizzante, per cui è fatta costrizione all'ingresso delle altre arti plastiche, unite secondo principi superficiali: questo stesso ingresso è del tutto sterile. Per metà sviluppati [*halb ausgebildet*] e con molti elementi non pienamente fusi insieme restano i romani, gli arabi e l'Italia dei secoli XV e XVI. Completamente confusi sono gli indiani, i cinesi e la moderna Europa/ Luigi XIV/ la maniera inglese

È sotto queste condizioni, in questi eterogenei periodi dello sviluppo, che una tale massa di materiale tanto poetico che tecnico si presenta, che sembra dunque essere giunto il tempo di portare un ordine in ciò. O perlomeno questa sensazione era presente in me da molto tempo. E sembra anche il tempo di uno sforzo, in cui indagare i resti di un antico passato riconosciuto per l'infinita e mai prima avvenuta accuratezza in relazione allo sviluppo armonico (Grecia), e così ritrovare un punto di inizio, di sostegno, a cui è connessa una conseguente vita artistica. Se finora l'applicazione [di tali principi] agli attuali compiti dell'arte nella nostra epoca non è finora riuscita perfettamente, ciò non deve scoraggiare. Lo sforzo è certo percepibile e istruttivo, anche se talvolta solo in senso negativo. In questo contesto non sia considerato del tutto sgradito il mio sforzo di chiarire nell'architettura uno sviluppo costante, che dovrebbe fornire un piccolo contributo al criterio da adottare per lo stile. Coloro che sono più dotati di talento di me interverranno laddove esso paleserà dei difetti, e se esso servirà anche solo come impulso a queste ricerche e affinamenti nel campo dell'arte, allora lo scopo che io mi prefiggo con questi studi sarà già raggiunto.

H III 21

I periodi di transizione [*Übergangs-Perioden*] sono andati singolarmente perduti, particolarmente i più importanti: volte [*Gewölbe*]. Da Alessandro in poi 300 anni di arco acuto [*Spitzbogen*]. Dal quinto secolo al nono dopo Cristo 400 anni, perciò ci manca l'architettura voltata greca, nonostante noi sappiamo che dopo Alessandro intere città furono costruite con volte.

H III 17-18

Compito dell'architettura [*Architektur*] è produrre un oggetto utile [*nützliches*], impiegabile [*gebrauchsfähiges*], adeguato allo scopo [*zweckmäßiges*], bello [*schön*]. In opposizione alla costruzione in senso volgare [*Bauwerk schlechtweg*], che deve caratterizzare qualcosa solo di adeguato allo scopo [*zweckmäßige*], utile [*nützliche*], solido [*Solide*], efficiente [*Tüchtige*], ma non ancora pervaso dall'elemento della bellezza [*Schönheitselemente*]. Allo stesso tempo è da notare che l'opera [*das Werk*] può soddisfare le esigenze del bello attraverso il caso [*durch Zufall*], in particolare per ciò che concerne le proporzioni.

Bellezza della misura nelle proporzioni

- attraverso la decorazione

- attraverso una ricchezza di idee legata e adatta all'arte plastica. Un significato morale delle forme presuppone una formazione [*Bildung*] morale. La bontà morale congiunta alla grazia [*Anmuth*] sensibile.

Per rendere bella l'opera di edilizia [*Bauwerk*] è indispensabile l'adozione dei seguenti principi.

Della costruzione dell'opera deve rimanere visibile [*sichtbar bleiben*] tutto l'essenziale [*alles Wesentliche*]. Non appena si nascondono parti della costruzione, si interrompe anche la serie delle idee; l'espedito conduce alla menzogna, un altro oggetto subentra al posto della costruzione, il capriccio apre la strada all'arbitrio, e il carattere della verità [*Wahrheit*] e dell'ingenuità [*Naivität*] nell'opera è dissolto.

Non appena sia conseguita in bellezza la proporzione di una parte della costruzione, la stessa si lascia variamente decorare [*verziern*]. Tuttavia la decorazione deve rimanere subordinata [*untergeordnet*], e solo nel caso dell'arte figurativa, e quando essa è di grande significato e bellezza, è concessa a questa una proporzione predominante e una grande parte della costruzione originaria può essere nascosta, senza che però venga annichilita totalmente la sua forma originaria [*seine ursprüngliche Form*]. Un esempio potrebbe essere: il semplice sostegno [*Stütze*], sia dia ad esso le proporzioni di una colonna, in modo che sia conseguita in gran parte la bellezza, la si decori con capitello, fusto e scanalature producendo così un completo pezzo di architettura; con il capitello della colonna si dà ad essa l'aspetto di un uomo e così si è prodotto un oggetto artistico. Ma per l'ultimo abbellimento non si potrebbe scegliere ad esempio la forma di un uccello perché in questo modo non sarebbe assolutamente più rintracciabile il carattere del sostegno quale si manifesta ancora nella snella forma umana che si tende verso l'alto.

Di conseguenza per ogni opera sarà da pensare anzitutto la costruzione appropriata allo scopo di ogni parte [*die zweckmäßige Konstruktion jedes Theils*] e, successivamente, come questa costruzione può essere diretta verso belle proporzioni, decorata, ed elevata [*erhöht*] attraverso arti figurative di grande significato.

Attraverso la caratteristica [*Charakteristik*] delle visibili parti della costruzione [*sichtbaren Konstruktionstheile*] l'opera acquista un che di vivente [*etwas Lebendiges*], le parti si confrontano reciprocamente adeguatamente allo scopo, si

sostengono e quando le si osserva compiere ognuna il proprio dovere, si origina un'appagante sensazione che porta con sé l'idea della calma [*Ruhe*], della solidità [*Festigkeit*], della sicurezza [*Sicherheit*]. Il prodotto ottiene dunque dalla costruzione il più vicino e sicuro criterio per un appropriato equilibrio, caratteristica della sua architettura. Allo stesso tempo una caratteristica diventerà più netta se ogni parte di un'opera agisce secondo le leggi della statica, libera e indipendente (oppure sembra agire). La sua efficacia non è resa indifferente attraverso un mezzo legante [*verbindende Mittel*, Schinkel si riferisce ancora una volta ai materiali leganti], in quanto il legante in altra circostanza può essere utile. Ciò che avviene per la costruzione delle antiche murature, che attraverso la composizione di pietre ben connesse tra loro senza la malta sono da valutare come una poderosa caratteristica dell'architettura. Perché attraverso la perfetta connessione dei singoli pezzi, onde alla fine si origina un unico pezzo, tutta l'efficacia delle leggi statiche si annulla e il concetto [*Begriffe*] dell'opera è distrutto. Siano tutte le visibili costruzioni di murature in questo modo organizzate, che esse siano cioè in condizione di fornire sostegno e solidità senza malta, allora esse otterranno una durata ancora maggiore, anche in vista di incidenti eccezionali; con la malta, però, l'opera offrirà alla percezione dell'osservatore liberamente il proprio carattere interiore sin dal primo sguardo.

Questa bellezza è fondata nella natura, non nella simbolica delle forme fondata nell'arbitrio umano, attraverso cui queste si sviluppano in stretta connessione con segni [*Zeichen*] e proprietà [*Merkmale*], alla cui vista noi ci ricordiamo necessariamente determinate idee [*Vorstellungen*] e concetti [*Begriffe*], e vengono risvegliati in noi sentimenti sopiti.

Del tutto indipendentemente dal piacere sensibile [*sinnlichen Wohlgefallen*] le forme risvegliano per questa via un piacere morale-spirituale [*ein sittlicher-geistiges Wohlgefallen*], che in parte dipende dall'appagamento [*Erfreulichkeit*] per l'idea [*Vorstellung*] stimolata, in parte anche dal piacere [*Vergnügen*] che cagiona la semplice attività del riconoscere chiaramente e senza errori. La semplice nitidezza e chiarezza del caratteristico [*Charakteristik*] appaga [*erfreut*] i sensi e lo spirito.

La bellezza in generale riguarda tutte le proprietà delle cose che, o stimolano il senso della vista in modo appagante, o attraverso esso ben dispongono l'anima, rallegrano lo spirito e in tre differenti maniere producono effetto: la prima solo sull'occhio sensibile [*nur auf das sinnliche Auge*]; la seconda sul senso supposto innato nell'uomo per le proporzioni spaziali; e la terza principalmente sull'intelletto [*Verstand*], e solo allora, attraverso la conoscenza, sul sentimento [*Gefühl*].

H III 26

Solo quando, nel modo più semplice, un movimento è impedito secondo le agenti leggi della gravità attraverso una massa che si fonda nella massa dell'intera terra, e che utilizza quest'ultima come resistenza, una calma perfetta [*Ruhe*] si produce nel nostro sentimento [*Gefühl*]. Ogniqualvolta subentrano altre direzioni della forza agente - ad esempio la spinta laterale - e la forza che gli si oppone deve essere generata artificialmente attraverso masse che appunto in questa direzione non hanno come aiuto l'intera massa terrestre ma che confinano con l'aria e possono quindi essere premute all'infuori, se esse non sono abbastanza robuste, allora resta sempre per il nostro modo di pensare una certa attività di movimento, e dunque nessuna calma perfetta. In ciò giacciono le differenze tra volte e costruzioni con coperture piane, secondo il loro carattere. Ora, ci sono dei principi nati con l'esperienza che si comunicano come naturali al senso comune, che possono fornire sicurezza nella proporzione delle masse, per esempio: tanto più viene costruito e osato tanto più esigue diventano le proporzioni della massa, rimanendo perciò tanto più grande l'effetto di un movimento apparente. Per questo motivo bisogna opporre movimento a movimento per produrre la calma, che certamente non è la calma che è raggiunta attraverso il semplice movimento contro una massa riposante.

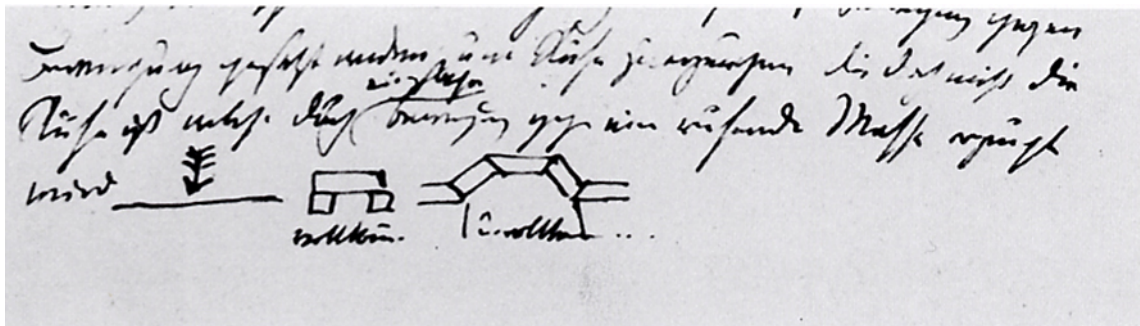


Figura 3. H III 26

H II 36

Il mero bisogno non può offrire bellezza, non è necessario caratterizzare tutte le casuali utilità, altrimenti si originerebbe il caos: solo ciò che si muove libero oltre il bisogno si dimostrerà bello, e solo in questa libertà si offre il caratteristico, attraverso cui l'oggetto diventa individuale. Che un uomo si comporta e conduce tutto con nobiltà, un altro con forza, con amore, libertà, grandezza, ecc. Egli si è in un certo modo abituato a non mettere in mostra ciò che non è in generale interessante, ma solo ciò che rappresenta un pensiero nella sua coerenza e nel suo tratto distintivo. Perciò ci sono certe espressioni generalmente valide e comprensibili per tutte le epoche, che a poco a poco hanno stabilito ed elevato a regola il sentimento estetico. Tutti gli sforzi umani procedono dapprima dalla liberazione dal bisogno, ma con ciò non c'è ancora niente di bello. La misura dell'allontanamento dal nudo bisogno, e perciò dal soddisfacimento e dal superamento del bisogno, è il vero punto.

È forse possibile, che ci possa essere buona architettura che possa essere spiegata al di fuori della reale costruzione del materiale presente. Sotto certe circostanze e in un certo aspetto l'architettura è forse da considerare come una decorazione della vita umana, e non ci sarebbe in ciò nessun rimprovero da porle. Solo non bisogna prendere l'espressione "decorazione" nel senso che essa diventi imitazione di qualcosa oltre la sua posta inessenzialità, essa deve essere qui l'espressione [*Ausdruck*], o ancora meglio l'impronta [*Abdruck*], di una vita bella ed elevata attraverso la ragione, la libertà, il senso giovanile [*Jugendsinn*], sia che l'opera si riferisca a un'intera nazione o ad un singolo individuo. Senso giovanile [*Jugendsinn*] vale qui per infanzia, senso del gioco innocente, ingenuità [*Naivität*], attività ed espressione inconsapevole secondo le leggi della ragione. Così se l'individuo o la nazione è formato in tutto e per tutto ragionevolmente che tutte le manifestazioni anche nei momenti incosapevoli diventano ragionevoli allora la formazione è diventata natura [*die Bildung zur Natur geworden ist*].

Ancora, la bellezza è annientata [*vernichtet*] dal sentimento [*Gefühl*] dello smisurato [*Übermäßigen*], del violento [*Gewaltsamen*], dell'affettato [*Gesuchten*], del complicato [*Verwickelten*], che possono essere presenti o nell'oggetto rappresentato o nel modo di lavorare l'opera. La forza e l'ardimento conformi alla natura, il mite e il delicato, il sereno, il *naive*, il sublime, il tragico e il comico [*Das Naturgemäß-Kräftige und Kühne, das Zahrte, das Milde, das Heitere, Naive, Erhabene, Tragiche und Comische*], nelle loro più semplici manifestazioni [*Äußerungen*] formano il campo in cui la bellezza può sviluppare se stessa nell'arte. La semplicità e l'intelligibilità sono i presupposti più necessari, allo stesso modo il sentimento della bellezza richiede comodità e agiatezza dello stato delle cose. Le oscurità agitate, che la nostra fantasia non sa facilmente afferrare, disturbano il piacere [*verderben der Genuß*]. Gli oggetti sono da rappresentare in modo che spazio e tempo, in senso fisico e morale, non sembrino mai tagliati troppo insufficientemente, ma sempre così che all'osservatore diventa facile la possibilità di un comodo riconoscimento di un carattere. Allo stesso modo il concetto del più semplice non esclude le composizioni più ricche, se solo ogni singolarità della rappresentazione, a parte le parti più *naive* e

più semplicemente caratteristiche, e la relazione delle diverse caratteristiche emergano in modo chiaro e naturale.

Dovendo applicarle all'architettura, tutte queste proprietà sono ancora appropriate. Una tale opera come impronta [*als Abdruck*] non deve esprimere l'azione, il sentimento, lo sforzo, alla personalità dell'individuo o anche della nazione, ma l'impronta che per questi determinati spazi deve corrispondere a questo carattere, tuttavia sempre rigorosamente contemporaneamente muovendosi nelle sue proprie leggi razionali che diventano leggi stilistiche. Il naturale in opposizione al più finto nel senso peggiore dovrà essere sempre un fondamento su cui deve fondarsi il carattere di quest'opera.

L'opera d'arte deve propriamente esporre come si pensa e come si percepisce, e può farlo meglio che qualunque scritto.

Principio.

La determinazione dell'opera d'arte al di fuori della sua determinazione a sé si potrebbe dire che sia quella di mettere in evidenza l'oltremondo [*Nachwelt*].

M XLI 42 – II “foglio lungo”.

I testi sinora analizzati ci hanno permesso di guadagnare alcuni punti fermi riguardo l'impostazione generale del trattato di Schinkel. Occorre, d'ora in avanti, mettere alla prova gli intendimenti espressi teoricamente per verificare se la parte che avrebbe dovuto costituire il nocciolo del volume progettato – le tavole – è a questi conseguente. Questa prima tavola, dall'esteso formato di circa 30 X 150 cm (da qui il nome attribuitogli da Goerd Peschken: *das lange Blatt*, foglio lungo⁷⁵), funziona come una sintetica illustrazione dello sviluppo delle forme tettoniche di base a partire dalle configurazioni costruttive più semplici per giungere a quelle più complesse. Quello che ci si para davanti è un grande quadro che presenta le forme architettoniche come derivate da altre forme che le precedono e le preparano, così come le ultime aprono lo spazio in cui possono inserirsi le successive invenzioni che possono dare luogo in futuro a nuove e originali forme, secondo una processione graduale virtualmente infinita. Abbiamo a disposizione un sunto, una visione d'insieme di tutto il processo morfologico osservabile nel campo delle costruzioni. Ricordiamo cosa dice Schinkel in uno degli studi preparatori: è la successione in una serie a fornire il significato ad ogni elemento⁷⁶. Ebbene, ecco che con il “foglio lungo” egli ci propone una prima, succinta, versione di questa serie. Sarà compito delle tavole che seguiranno precisare l'ordine di questa serie, qui soltanto abbozzato, e definire più precisamente le caratteristiche di ogni singola configurazione. L'obiettivo generale in vista del quale procede il lavoro di Schinkel, e che comincia a divenire più chiaro con l'esecuzione delle tavole, resta stabilito: individuare le leggi che sovrintendono alla produzione delle forme in architettura⁷⁷.

La prima figura del foglio è una semplice struttura trilitica formata da sostegni verticali e architrave rettilineo. Secondo Schinkel, è a questa configurazione tettonica elementare che appartengono gli ordini colonnari antichi, infatti le figure che seguono - contrassegnate con i numeri 2 e 2a – illustrano le modificazioni che su di essa operarono gli egiziani e i greci: quelle che la storia ci ha consegnato con il nome di

⁷⁵ DAL, p. 51.

⁷⁶ Cfr *supra*, Skizzenbuch f 18 in “Studi teorici preliminari”.

⁷⁷ Cfr. *supra*, H IV 25 in “I progetti per l'introduzione”.

ordine egizio e ordine dorico. Già in questo passaggio dall'astratto sostegno in forma di parallelepipedo che sorregge una trave di pietra alla colonna con trabeazione si può osservare in quale modo si svolge il processo di raffinamento delle forme in architettura: in primo luogo esiste il modello costruttivo; da questo si può estrapolare la logica che lo determina, che in questo semplice caso consiste in una copertura piana che scarica il proprio peso su dei sostegni isolati e opportunamente distanziati; successivamente il perfezionamento delle tecniche di lavorazione della pietra consente di conformare questi elementi elegantemente e dettagliarli finemente; il lavoro di dettaglio prelude a quello dell'applicazione dell'ornamento, ambedue, però, non devono mai essere in contrasto con la logica costruttiva del sistema entro cui si inseriscono, ma devono piuttosto seguirla e in certo modo rappresentarla.

Gli altri disegni del foglio proseguono secondo la stessa logica. Per grandi linee si può dire che sia in questione la transizione dai sistemi tettonici a copertura piana a quelli a copertura arcuata, conseguentemente a quanto esposto nei *Dispositionsentwürfe* già analizzati⁷⁸. Tale transizione, tuttavia, non può essere avvenuta senza uno sviluppo per gradi. E ciò è vero per Schinkel sia dal punto di vista storico sia da quello tettonico. Occorre, dunque, prendere in considerazione i momenti di passaggio dall'uno all'altro sistema, dall'una all'altra forma. I principali tra questi momenti di passaggio sono quelli che Schinkel chiama *Krag-* e *Spreng-werk* [struttura a mensola e struttura inclinata e appoggiata]. Questi due sistemi sono rappresentati nella loro essenza nella figura 8a il primo (a sinistra sotto l'ordine egizio), e nella 9 il secondo (in basso a sinistra, penultima fila). Se entrambi possono essere considerati come i predecessori dell'arco, lo *Sprengwerk*, in particolare, contiene geneticamente le caratteristiche proprie dell'arco ogivale, come attestato dalla figura 21 (la penultima in basso a destra)⁷⁹. Questa figura, che presenta nella

⁷⁸ In particolare si ricordi che nel M XLI 13 [cfr. *supra*, in “I *Dispositionsentwürfe*”] Schinkel aveva suddiviso tutta la materia oggetto del libro in quattro parti: Costruzione dei muri con copertura piana; costruzione degli spazi con copertura piana; costruzione dei muri con copertura arcuata; costruzione degli spazi con copertura arcuata.

⁷⁹ Cfr. anche l'appunto contenuto in H IV 30 (DAL, p. 69): “Arco acuto; Principio dello *Sperrwerk*; L'arco acuto è una vecchia invenzione; Dagincort Pl. XLVI n. 12 14 15. Etrusco romano. Catacombe di Siracusa. La volta a crociera con calotta ascendente. Camera del tesoro di Atreo. Nelle piramidi egizie. Porte ciclopiche. Etrusche”. Per ciò che riguarda il riferimento a d'Agincourt cfr. J.B.L. SEROUX d'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les Monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle*

posizione della chiave dell'arco due strani conci a forma di cuneo, appare a prima vista illogica. Senza dubbio, dal punto di vista costruttivo, è inoppugnabile che lo sia⁸⁰. Non così dal punto di vista della logica dello sviluppo tettonico, però, dal momento che il disegno concerne il modo in cui l'arco ogivale si è originato.

Data l'importanza di questo documento, è necessario essere in grado di stabilire con precisione la data in cui fu eseguito. A questo fine il suddetto disegno fornisce un supporto per la datazione del foglio, in quanto testimonia del mutato giudizio di Schinkel nei confronti dell'arco ogivale, e quindi del gotico in generale, rispetto agli anni cosiddetti romantici. Ora, l'ultimo suo progetto consapevolmente gotico è quello per una chiesa che sarebbe dovuta sorgere sullo *Spittelmarkt* a Berlino, del 1818⁸¹. Il “foglio lungo”, quindi, non può essere anteriore a questa data. Un'altra indicazione utile è fornita dalla figura che sta al centro dell'intero foglio e che raffigura una grande struttura a pilastri con architrave retto entro cui è posta una più piccola dello stesso tipo per ottenere una suddivisione in due piani. Si tratta di un problema che occuperà molto spazio nei successivi studi di Schinkel e che quindi sarà discusso nella sua completezza più avanti. Considerato tettonicamente il tema concerne la coesistenza di due ordini di grandezza differenti in uno stesso sistema ed è perciò confrontabile con quei progetti che hanno a che fare con lo stesso oggetto, come lo Schauspielhaus al Gendarmenmarkt e il museo per il Lustgarten. Il teatro fu pensato come un edificio che doveva contenere anche altre funzioni, quali sale per i concerti cameristici e ambienti atti a ospitare feste da ballo e altre cerimonie. Schinkel predispose a tal fine un'organizzazione planovolumetrica che potesse rispecchiare le diverse destinazioni d'uso cui erano destinate le varie parti dell'insieme⁸². Nella sua intenzione, le facciate avrebbero dovuto denunciare perfettamente all'esterno la disposizione funzionale dei singoli volumi che

jusqu'à son renouvellement au XIX^e siècle, Paris 1811-1823; ed. it. Mantova 1841. Per un inquadramento storico-critico della teoria di d'Agincourt, considerato come estrema propaggine dei discorsi sull'architettura dell'età dell'illuminismo cfr. Anthony Vidler, *The Writing of the Walls*, cit., l'ultimo capitolo “The Decline and Fall of Architecture – Style and Epoch in Gibbon and Séroux d'Agincourt”, pp. 175-187.

⁸⁰ Mi sembra comunque eccessivo il giudizio di Peschken, secondo cui “Schinkel non ha compreso la tecnica del sistema voltato gotico”; cfr. DAL, p. 52.

⁸¹ LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 237-253.

⁸² Cfr. La descrizione del progetto sulla *Sammlung*: SAE, p. 136; ed. it., p. 54.

componevano l'opera. Ne derivò quell'organizzazione dell'edificio per parti che sarà da quel momento in avanti una cifra inconfondibile dell'architettura schinkeliana; requisito che se, da un lato, ne evidenzia la discendenza dai modelli più avanzati di architettura settecentesca⁸³, dall'altro costituisce una delle eredità che Schinkel trasmise alle generazioni future⁸⁴. Le facciate, tuttavia, dovevano riflettere anche la logica costruttiva alla base dell'intero edificio. Questa, sosteneva Schinkel, era di matrice greca⁸⁵, vale a dire: costruzione degli spazi strutturati con pilastri e architrave. Ebbene, è proprio in ragione di tale logica che si rileva nel progetto per il teatro del Gendarmenmarkt una inconseguenza: se osserviamo le facciate laterali, ad esempio, riscontriamo che l'articolazione tra gli ordini di pilastri di grandezza diversa – il tema oggetto della figura del *Lange Blatt* in esame – non è sviluppata correttamente. L'architrave principale, quello che sovrasta tutto il volume, è sorretto contemporaneamente da due ordini di pilastri diversi, il che tettonicamente non è corretto. Siccome il progetto del teatro è del 1818, possiamo concludere che a quella data Schinkel non aveva ancora trovato la soluzione appropriata a questo tipo di problema. Nel foglio lungo, invece, il sistema che integra pilastri di maggiore dimensione con altri più piccoli è rappresentato con maggior logica, specie se prendiamo in considerazione il disegno in tre dimensioni che si trova sul retro del foglio. Più vicino a quest'ultimo tipo di soluzione sembrano i progetti per la facciata

⁸³ Mi riferisco a uno dei maggiori risultati compositivi cui pervennero i cosiddetti architetti “rivoluzionari”: considerare l'edificio come risultato dell'assemblaggio di volumi elementari. In questo modo si distruggeva deliberatamente l'unità della composizione barocca, in cui le singole parti erano rilevate in una totalità superiore che le organizzava gerarchicamente; cfr. E. KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason*, cit.

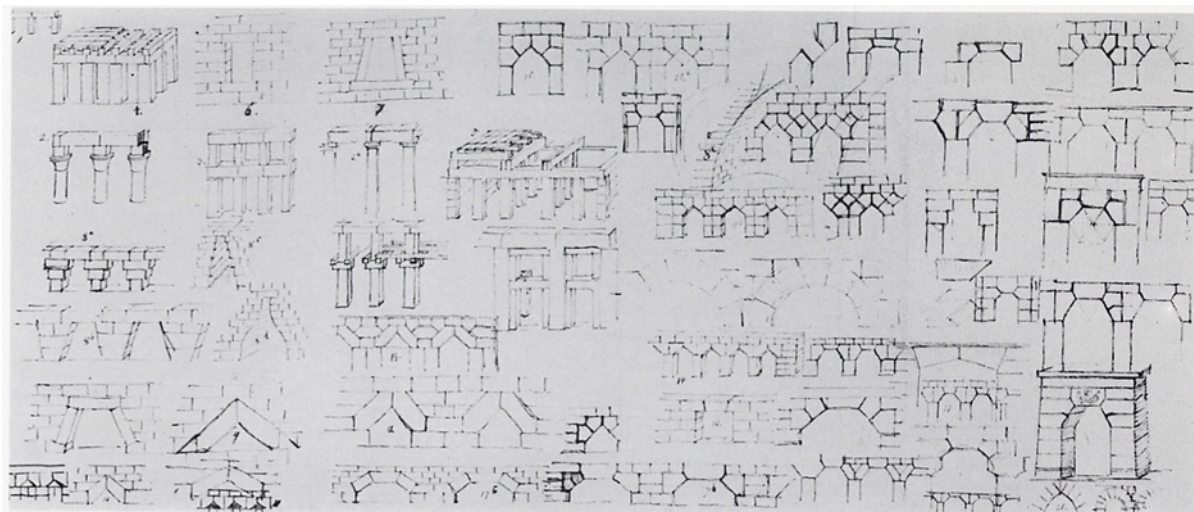
⁸⁴ Per ciò che riguarda il metodo compositivo di cui si parla alla nota precedente, è stato dimostrato che esso fu ripreso da Adolf Loos: cfr. B. GRAVAGNUOLO, *Adolf Loos. Teoria e opere*, Milano 1981, pp. 39 e ss. Un altro studioso ha invece fatto notare che il tipo di disposizione planimetrica in cui la distribuzione degli spazi è ottenuta per giustapposizione di elementi funzionali distinti - caratteristica che informa sia lo *Schauspielhaus* che l'*Altes Museum* di Schinkel - è rilevabile anche in alcune opere tarde di Le Corbusier (l'autore cita il parlamento di Chandigarh); cfr. C. ROWE, *La matematica della villa ideale*, in Id., *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna 1990, in particolare le pp. 22-25.

⁸⁵ “Per quanto riguarda lo stile architettonico, vorrei dire che, in generale, ho cercato di raggiungere, nei limiti del possibile, le forme e le costruzioni greche, tenendo presente che l'edificio è costituito da un gran numero di parti diverse. Di conseguenza, ho eliminato la presenza di archi sia verso l'esterno che verso l'interno. Tutti gli architravi, per esempio, hanno un andamento rettilineo lungo l'intero edificio. La costruzione su pilastri, così come la conosciamo dai monumenti greci (si veda, ad esempio, Trasyllus ad Atene) sembra più adatta a un edificio pubblico e armonizza con il peristilio della facciata principale più di quanto avverrebbe con finestre comuni.”, SAE, p. 143; ed. it., p. 55.

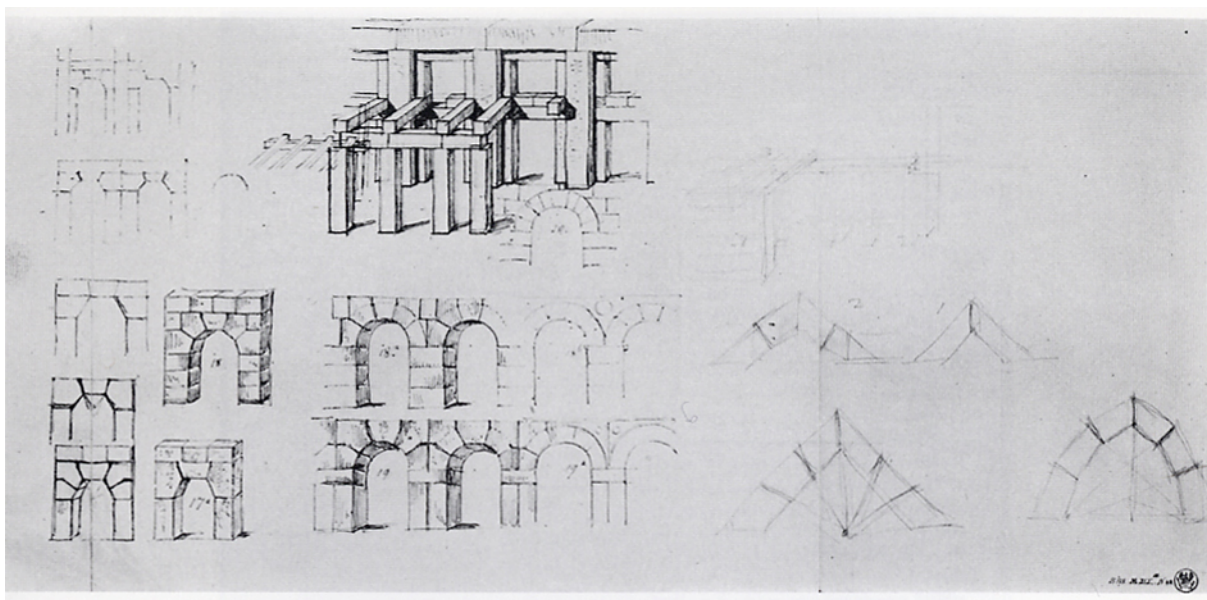
dell’Altes Museum, e in particolare quelli riguardanti la transizione tra la grande *stoà* e il vano che contiene la scala principale, sviluppati nel corso del 1823⁸⁶. Anche in questo caso si doveva trovare una corretta mediazione tra due ordini di sostegni di differente dimensione: quello delle colonne ioniche che formano il colonnato principale che si estendono fino all’altezza di due piani e quello che introduce alla scala di accesso al piano superiore. Il problema è risolto ricorrendo a una differenziazione dei ritmi dei due ordini ed eliminando la possibilità di ogni commistione tra supporti di grandezza diversa, esattamente come si osserva nel disegno a penna che sta sul retro del *Lange Blatt*. Per concludere, appare abbastanza realistico ipotizzare per questa tavola il 1823 come data della sua esecuzione, il che ben si accorda con la datazione proposta per i testi finora presentati.

Non è possibile stabilire se il *lange Blatt* come ci appare oggi sia da considerare come lo studio preparatorio per una sorta di tavola sinottica che avrebbe dovuto fornire una visione panoramica sull’evoluzione dei sistemi tettonici elementari o se, invece, esso sia soltanto uno strumento di lavoro per Schinkel, che se ne servì per meglio mettere a fuoco le singole figure oggetto delle tavole successive. In altri termini: era un vero e proprio studio per una tavola del *Lehrbuch* o un foglio di schizzi? Se la risposta a questa domanda non può che essere vaga e ipotetica, resta il fatto che, pur nella sua parzialità e incompletezza, il “foglio lungo” ci offre un’affascinante visione dello sviluppo storico-tettonico delle forme costruttive, introducendoci perfettamente nel mondo delle idee schinkeliani.

⁸⁶ LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 25-78.



M XLI 42 recto - "Das lange Blatt"



M XLI 42 verso - "Das lange Blatt"

La serie delle tavole per il *Lehrbuch*.

1^a parte: Elementi tettonici fondamentali.

Ci occuperemo ora dei disegni “in bella” confezionati da Schinkel per il suo *Lehrbuch*. La prima parte di questi – corrispondenti alle tavole conservate nello *Schinkel-Museum* con il numero di inventario SM XL 1-9 – si occupa dello studio degli elementi tettonici basilari e della loro progressiva trasformazione in schemi via via più complessi. Come già accennato in occasione della discussione del *lange Blatt* M XLI 42, per comprendere la logica del lavoro di Schinkel bisogna sempre tenere conto dell'organizzazione complessiva che avrebbe dovuto guidare l'esposizione. Quest'organizzazione è esplicitata nei *Dispositionsentwürfe* e, in particolare, nel più sintetico e riassuntivo tra questi: il foglio M XLI 13⁸⁷. Secondo quanto lì espresso, la classificazione degli elementi costruttivi avrebbe dovuto seguire il seguente ordine: prima la costruzione delle murature e degli spazi a copertura rettilinea; e poi quella delle murature e degli spazi a copertura arcuata. La successione dei disegni che mi accingo a presentare corrisponde perfettamente a questo schema.

Molto interessante è anche il tipo di rappresentazione adottato: un'assonometria isometrica che contribuisce a creare l'effetto di uno studio oggettivo, eliminando le possibili imperfezioni che possono originarsi nella visione prospettica. Una scelta innovativa, che ha pochi confronti con la trattatistica contemporanea.

M XL 1.

Le figure furono contrassegnate da Schinkel dapprima con lettere e successivamente con numeri, per farle corrispondere alla numerazione adottata in seguito per le altre tavole.

Fig. 1 (A).

⁸⁷ Cfr. *supra*, in “Dispositionsentwürfe”.

Allo stesso modo che nel *foglio lungo*, anche qui la prima figura mostra la più semplice tra le configurazioni tettoniche del sistema di costruzione lapideo: una struttura trilitica formata da travi e sostegni. E', questo, il più generale e più astratto elemento tettonico individuato da Schinkel per lo stile della costruzione dalla copertura rettilinea. Non significa, però, che esso sia il più primitivo, il più originario dal punto di vista storico. Sebbene discuterò questo importante aspetto nella seconda parte di questo lavoro, occorre fin da ora fugare ogni dubbio al riguardo. Origine dell'architettura – o, se si preferisce, origine delle costruzioni – ed elementi tettonici “originari” non sono mai analoghi. Per quanto Schinkel, naturalmente, tenga conto delle condizioni storiche che contribuirono a fare sì che tali elementi apparissero, fossero utilizzati e modificati in certe circostanze temporali, egli non configura la sequenza che li presenta come un processo di tipo storico. L'obiettivo è individuare la logica intrinseca a ogni elemento e quella delle trasformazioni che danno luogo a nuove configurazioni di esso (oppure ad elementi del tutto nuovi), e al riguardo la storia può fornire solo un apporto. C'è da aggiungere, inoltre, che l'origine dell'architettura era uno dei temi maggiormente dibattuti nel circolo di giovani architetti che si riuniva nella casa di David e Friedrich Gilly⁸⁸ al tempo dell'apprendistato di Schinkel. Molti degli scritti di Schinkel riferibili a quel periodo della sua vita che ci sono pervenuti hanno per oggetto, per l'appunto, questo tipo di investigazioni⁸⁹. L'analisi di questi scritti (che avrebbero dovuto confluire in un libro sull'architettura italiana mai pubblicato) dimostrerebbe quanto egli fosse consapevole della disomogeneità e della disparatezza di questo campo di studi, e di come fattori eteronomi molteplici (clima, reperibilità dei materiali, conoscenze tecniche, ecc.) possano influenzare l'inizio e il successivo sviluppo dell'architettura. In breve: dal punto di vista teorico il problema dell'origine storica dell'architettura non costituisce un terreno analitico dove possano essere conseguiti risultati validi oggettivamente. Qui invece egli vuole proprio scoprire le leggi obiettive di trasformazione della forma e quindi il discorso sugli elementi basilari dell'architettura va epurato da fattori esterni che la condizionano.

⁸⁸ Cfr. M. ZADOW, *K.F. Schinkel. Ein Sohn der Spätaufklärung*, cit., pp. 157 e ss.

⁸⁹ DAL, pp. 22 e ss.

Fig. 2 (B).

Mostra la stessa configurazione tettonica elementare con i pilastri sostituiti da colonne con capitelli a calice. Tra colonne e architrave sono posti *scamilli* cubici⁹⁰. E' la figura che introduce la colonna come elemento architettonico. In particolare, qui, è presentata l'interpretazione che di essa ne fecero gli antichi egiziani.

Fig. 3 (C).

La stessa essenziale struttura trilitica in cui il supporto verticale – la colonna – perviene alla forma storica greco-dorica. Il fusto della colonna non è scanalato. Si noti che anche l'architrave non è più un liscio prisma ma comincia già a essere trattato con modanature e rilievi plastici. Senza dubbio per Schinkel con l'architettura greca l'elemento della colonna raggiunge un grado del suo sviluppo che, per quel che riguarda la forma generale, non lascia margini ad ulteriori miglioramenti. Questi sono ancora possibili solo per la parte ciò che riguarda la modulazione di singoli, minutissimi, dettagli.

Fig. 4 (D).

Figura che mostra come la struttura trilitica di base possa essere utilizzata per una muratura di altezza superiore, in modo che contenga due piani di fabbrica. I pilastri del secondo ordine sono sensibilmente più bassi di quelli del primo, come da canone classicista.

Fig. 5 (E).

⁹⁰ La stessa disposizione la si ritrova in J.N. DURAND, *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, Paris 1801, tav. 1.

Porzione di parete muraria in pietra squadrata con apertura rettangolare nel mezzo. Si noti la sapiente tessitura dei conci, ordinati in modo che in corrispondenza della chiusura superiore del vano-finestra l'architrave risulti formato da una sola pietra, questo, a sua volta, regge pietre di dimensioni più piccole.

Con questo disegno Schinkel introduce contemporaneamente due ordini di problemi: quello della costruzione dei muri e quello delle aperture che si possono ricavare in questi. Tale tipo di esposizione segue quanto espresso nel *Dispositionsentwurf* H IV 9⁹¹.

Fig. 6 (F).

Lo stesso tema del precedente disegno - muro con apertura - laddove quest'ultima prende la forma di un trapezio. Gli stipiti del vano-finestra sono composti da una singola pietra inclinata. Questa tecnica consente all'apertura di essere di maggiori dimensioni.

Fig. 7 (G).

Pilastrini che sorreggono un architrave non più formato da un singolo pezzo lapideo, come in fig. 1, ma da una serie di conci rettangolari. Anche i pilastrini non sono più monolitici ma realizzati con filari di pietre sovrapposte. Siccome in corrispondenza dell'architrave, data la piccola dimensione dei pezzi che lo compongono, la luce deve essere quanto più piccola possibile, i pilastrini assumono un andamento scalare.

Fig. 8 (H).

La stessa disposizione della figura precedente ma con l'inclinazione dei sostegni modellata più finemente: non più uno svolgimento scalare con salti di

⁹¹ Cfr. *supra*, in "Dispositionsentwürfe".

spessore da un concio a quello che gli sta sopra, ma un'unica direzione inclinata piana.

Fig. 9 (I).

Questo disegno, insieme con i due successivi, sta su di una striscia di carta giustapposta in un secondo momento al foglio principale.

Ancora una porzione di muro con apertura. Questa volta in posizione di architrave troviamo un blocco cuneiforme. Il gruppo formato dagli ultimi 5 disegni (da fig. 5 a 9) offre un'interessante ipotesi sullo sviluppo logico che determina l'introduzione dell'arco nella costruzione delle opere murarie. Quest'ultimo disegno vi accenna più precisamente di quanto fanno i precedenti. Ancora una volta devo precisare che non si tratta di uno sviluppo storico: gli stadi illustrati non corrispondono a una sequenza di tipo temporale, ma morfologica.

Fig. 10 (K).

E' la prima figura che tratta della costruzione dello spazio nei sistemi a copertura rettilinea. Una griglia di pilastri sostiene il primo ordine dell'orditura orizzontale di copertura, l'architrave. Su questo primo strato sono disposte delle travi più piccole che hanno come interasse la metà di quello secondo cui sono spazati i pilastri. Il terzo strato formante la copertura, al di sopra di queste travi, è costituito da una serie di piastre lapidee che concludono l'ossatura di questo semplice schema costruttivo.

Questo studio è sicuramente una critica tettonica dell'ordine dorico greco. Con esso si dimostra come tettonicamente inconsequente l'organizzazione degli elementi che compongono la trabeazione (che poi altro non sono se non quelli che formano la copertura), cosa che diventa manifesta con il problema che si origina nel secondo strato di copertura, che corrisponde, nel tempio greco, alla zona del fregio. Si tratta, in definitiva, del ben noto problema della suddivisione del fregio dorico in triglifi e metope. Sia questo disegno, sia quello analogo contenuto nel *foglio lungo* M XLI 42

palesano il rifiuto di Schinkel per l'adozione di un'orditura delle travi secondarie secondo due direzioni perpendicolari nello stesso piano, il cui esito visivo è il soffitto a cassettoni. Qui, invece (e la stessa composizione la si ritrova nell'*Altes Museum*⁹²), le travi che si appoggiano sull'architrave corrono parallele in una sola direzione, cioè trasversalmente al fronte principale. Tutto ciò, però, produce due inconvenienti: in primo luogo, sui pilastri d'angolo le travi non si trovano in asse con i rispettivi sostegni (e quindi lo spazio tra le ultime due travi è disuguale rispetto agli altri); in secondo luogo, sui lati della costruzione l'architrave sopporta il peso di un'intera trave. Una soluzione non soddisfacente che Schinkel, così desideroso di oggettività strutturale, si guarderà bene di adottare nelle sue future prove progettuali. Va notato, altresì, la modalità secondo cui si muove la sua indagine: una riduzione allo schema essenziale di ogni sistema costruttivo che permette di evidenziare con chiarezza funzione statica di ogni elemento e interrelazione reciproca delle parti.

Fig. 11 (L).

Il disegno appartiene allo stesso ordine di riflessione del precedente e si rivolge alla risoluzione dei problemi lì presentatisi. Gli elementi di sostegno verticali non sono solo pilastri ma anche muri entro cui i primi si dispongono in posizione, per così dire, *in antis*, e ciò per evitare il ripresentarsi del problema dell'angolo. Gli strati di cui si compone la copertura sono quattro e non tre, in quanto le travi secondarie che si sovrappongono al di sopra dell'architrave sono di due tipi. La prima serie di queste travi, quelle della zona del fregio, sono raddoppiate e poste l'una accanto all'altra, in modo che il carico che ognuna di esse è destinato a sopportare sia ripartito con chiarezza, senza sovrapposizione statica. La spaziatura tra i pilastri non è uniforme, ma in corrispondenza del centro si produce un interasse più ampio, come già era affermato in Vitruvio riguardo la specie di tempio *eustylos*⁹³. Senza dubbio, il risultato che deriva da simili accorgimenti e migliorie doveva essere, agli occhi di Schinkel, più appropriato e corretto rispetto al disegno precedente: questo tipo di disposizione può

⁹² LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 25-78.

⁹³ Vitruvio, *De Architectura*, III, III, 6.

essere considerata come il sistema più efficace della categoria “costruzione degli spazi con copertura rettilinea”.

Lo stesso genere di indagine condotta negli ultimi due disegni si produsse in altre occasioni della carriera di Schinkel, in specie, naturalmente, in quei casi dove il programma progettuale prevedeva l'adozione dell'ordine dorico⁹⁴. E ciò a partire dalla costruzione della *Neue Wache*⁹⁵ [Fig. 1], dove il problema, più che risolto, è letteralmente aggirato. In modo del tutto originale, in quell'edificio, i triglifi furono sostituiti da piccole statue in rilievo rappresentanti delle vittorie alate. Ma c'è un'altra tavola dove lo stesso problema viene affrontato e con cui vanno confrontati questi studi per il *Lehrbuch*: quella composta probabilmente nello stesso anno 1823 per il volume *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* e che ha per oggetto i “Propilei di Eleusi”⁹⁶. In questo affascinante e innovativo disegno con cui Schinkel conduce l'occhio dell'osservatore a scoprire, da una posizione sopraelevata, l'essenza costruttiva che si nasconde dietro l'euritmica e bella apparenza di un edificio greco antico, Schinkel ricorre ad un'articolazione ancora più complessa di quella presentata nel disegno finora analizzato. Più numerosi sono infatti gli elementi modanati e le travi secondarie poste superiormente sono appropriatamente sagomate per fornire alloggio alle piastre che vi vengono incastrano. Il problema del fregio è risolto convenzionalmente, arretrando il punto di appoggio delle travi in modo che sull'architrave vi sia spazio sufficiente per disporvi delle lastre modellate secondo la forma universalmente conosciuta del triglifo. Il dato interessante è che le colonne, come anche nella *Neue Wache*, sono poste solo in facciata mentre sui lati lasciano spazio a delle solide murature in pietra squadrate. Questa circostanza ci offre la possibilità di avanzare la seguente considerazione: dovendo scegliere un monumento esemplare della grecità per presentarlo ai lettori dei *Vorbilder*, egli opta per un edificio senza il tipico colonnato periptero, confermando, quindi, tutti i dubbi

⁹⁴ Un'analisi dello studio dell'ordine dorico da parte di Schinkel sta in W. HOEPFNER, *Zur dorischen Ordnung bei Karl Friedrich Schinkel*, in *Berlin und die Antike Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft von 16. Jahrhundert bis Heute*, a cura di W. Harenhövel, catalogo della mostra tenuta nel 1979 presso il Deutsches Archäologisches Institut, Berlin 1979, vol. *Aufsätze*, pp. 481-490.

⁹⁵ LEBENSWERK, *Berlin III*, pp. 142-171.

⁹⁶ VORBILDER, Erste Abtheilung, Blatt 2a. Cfr. *Infra*, cap. 2.

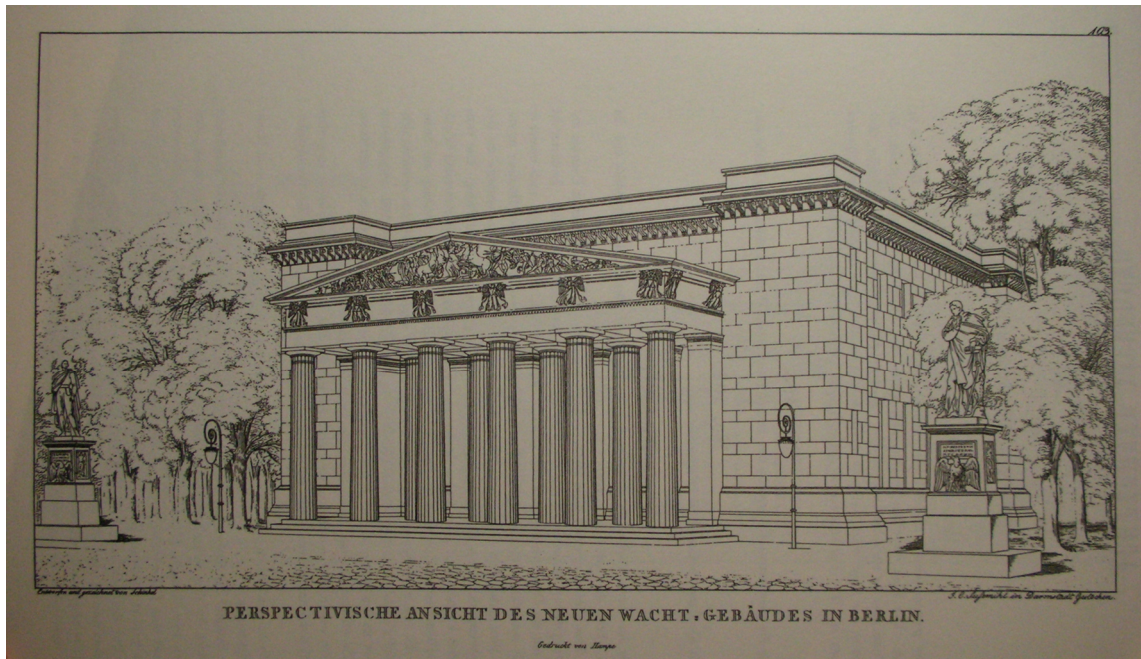


Figura 1. K.F. Schinkel - Neue Wache (1815)

sorti in lui su tale disposizione nel corso degli studi intrapresi per il proprio trattato. Dobbiamo concludere che egli non riscontrava nel tempio greco periptero un esempio di ferrea logicità costruttiva, e che questa andava meglio ricercata in altre tipologie dell'architettura greca? Sebbene per ora tutto conduce a una simile conclusione, l'attività sia teorica che pratica di Schinkel è tanto ampia da dover rimandare l'analisi a più oltre nel corso di questo lavoro, quando sarà affrontata più dettagliatamente. Le cose si complicano, infatti, anche solo osservando un'altra tavola presente nello stesso volume dei *Vorbilder*, una tavola disegnata da Mauch⁹⁷ ma per cui non si può non immaginare la "supervisione" di Schinkel. In questa, che ha per oggetto il sistema costruttivo del tempio greco periptero, l'orditura delle travi della zona del fregio segue un principio esattamente opposto a quello cui Schinkel dava la sua preferenza. Le travi non sono disposte secondo un'unica direzione parallela ma si incrociano perpendicolarmente formando un reticolo che produce il tipico effetto del soffitto a cassettoni, una soluzione, questa, sempre evitata da Schinkel. Un ulteriore indizio del negativo giudizio sulla tettonica del tempio greco

⁹⁷ VORBILDER, Erste Abtheilung, Blatt 2. Cfr., *infra*, cap. 2.

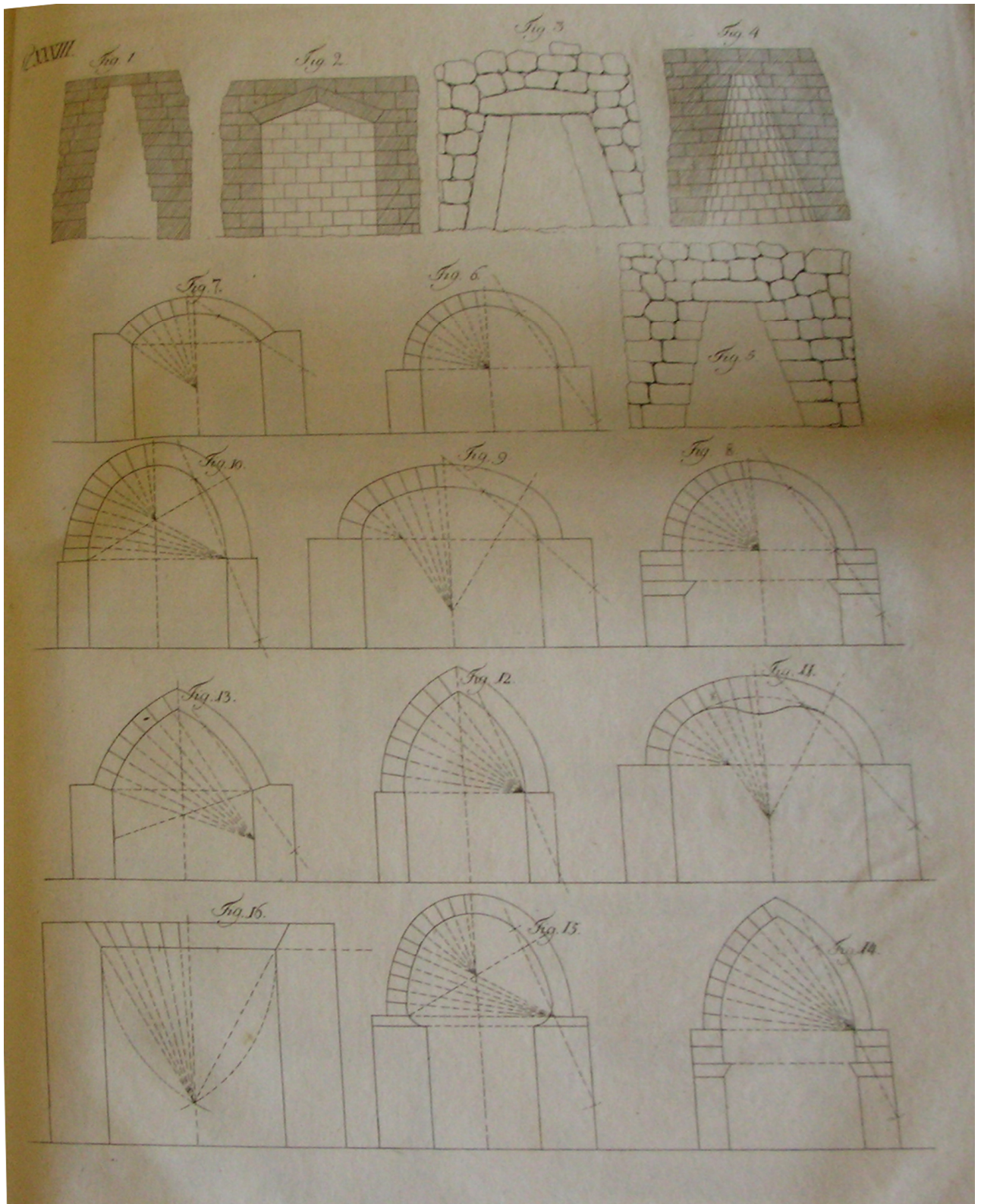


Figura 2. A. Hirt - *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* - tav. XXXIII

I. La serie delle tavole per il Lehrbuch - 1ª parte: Elementi tettonici fondamentali.

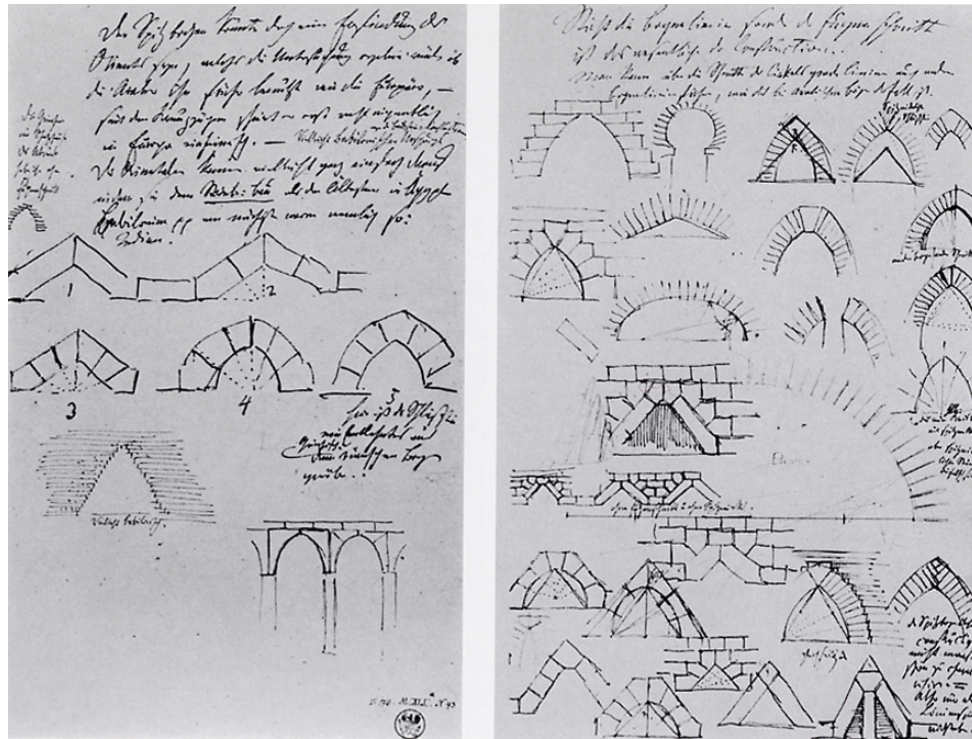


Figura 3. M XLI 43

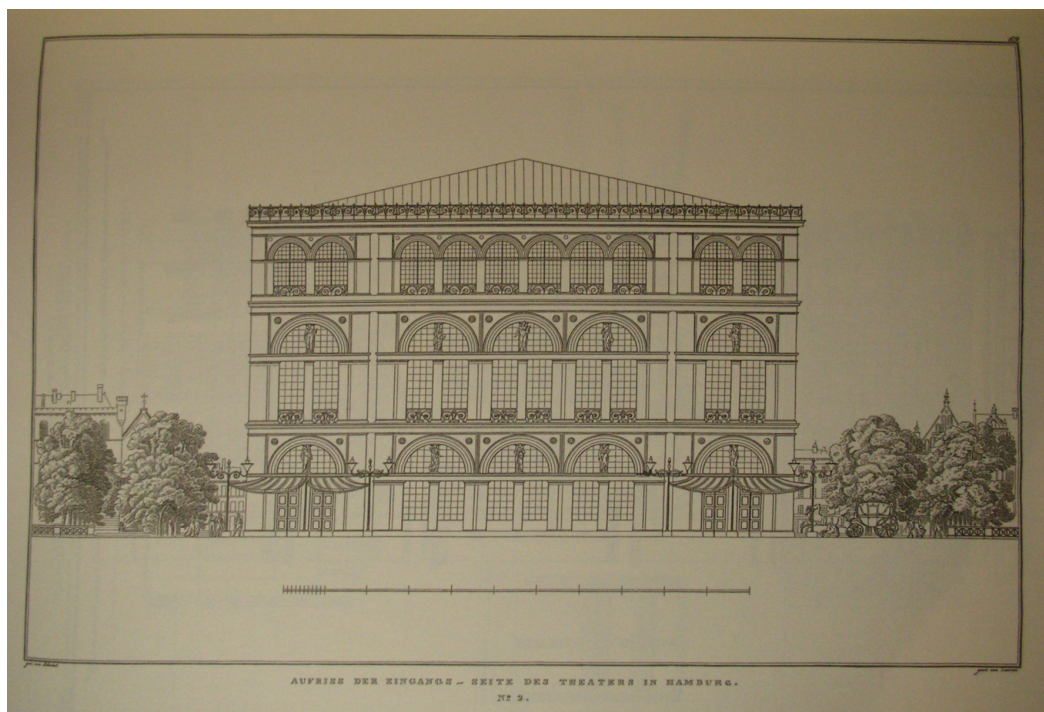


Figura 4. K.F. Schinkel - Teatro di Amburgo (1826)

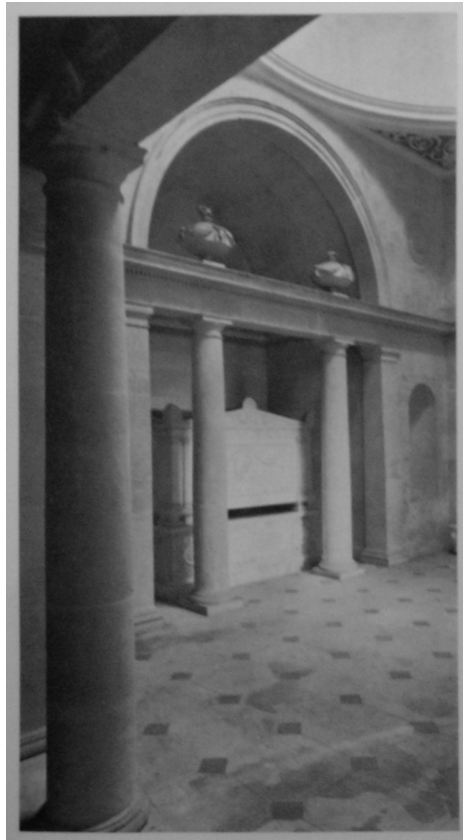


Figura 5. R. Adam - Mausoleo a Bowood (1761)

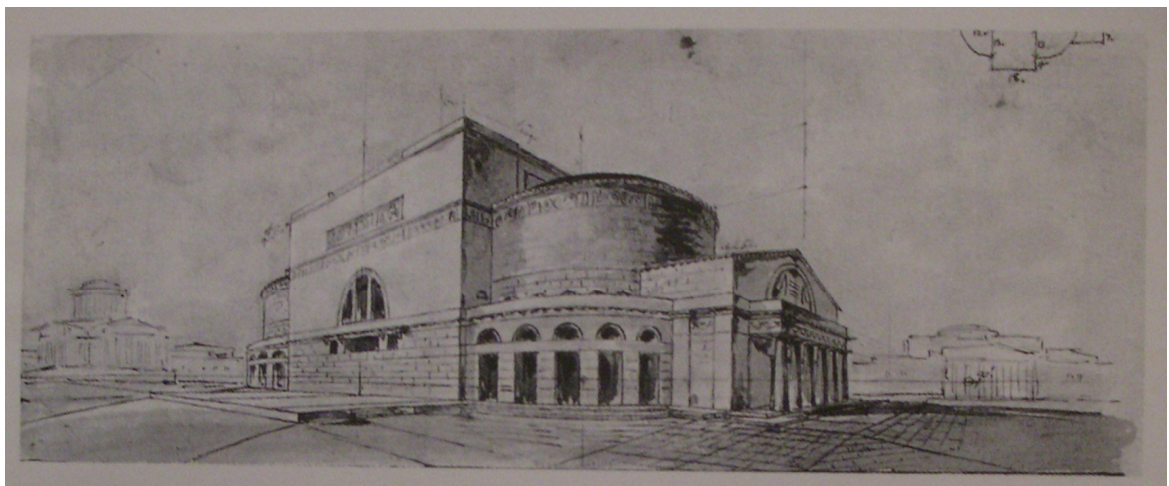


Figura 6. F. Gilly - progetto per un teatro (1798)

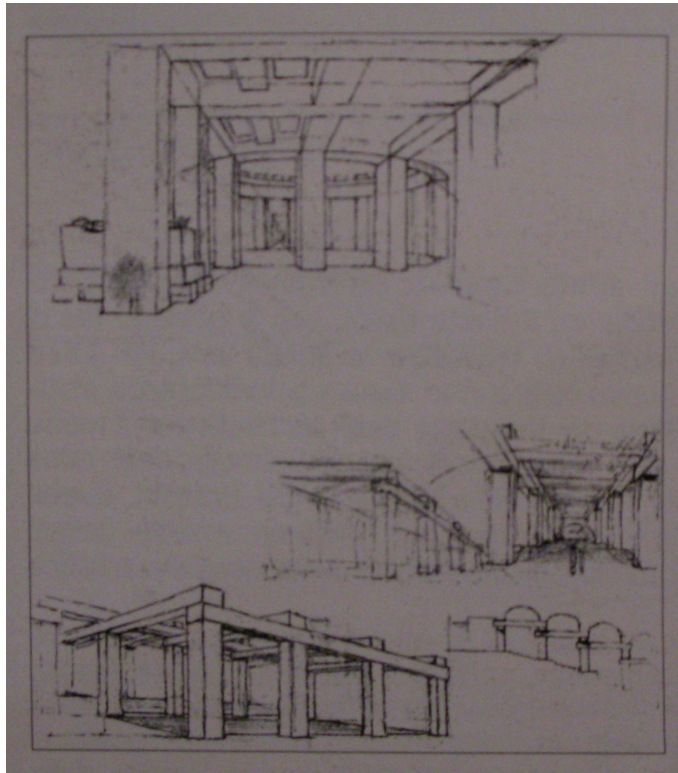


Figura 7. F. Gilly - schizzi



Figura 9. F. Gilly - Ricostruzione del Castello di Marienburg (1799)

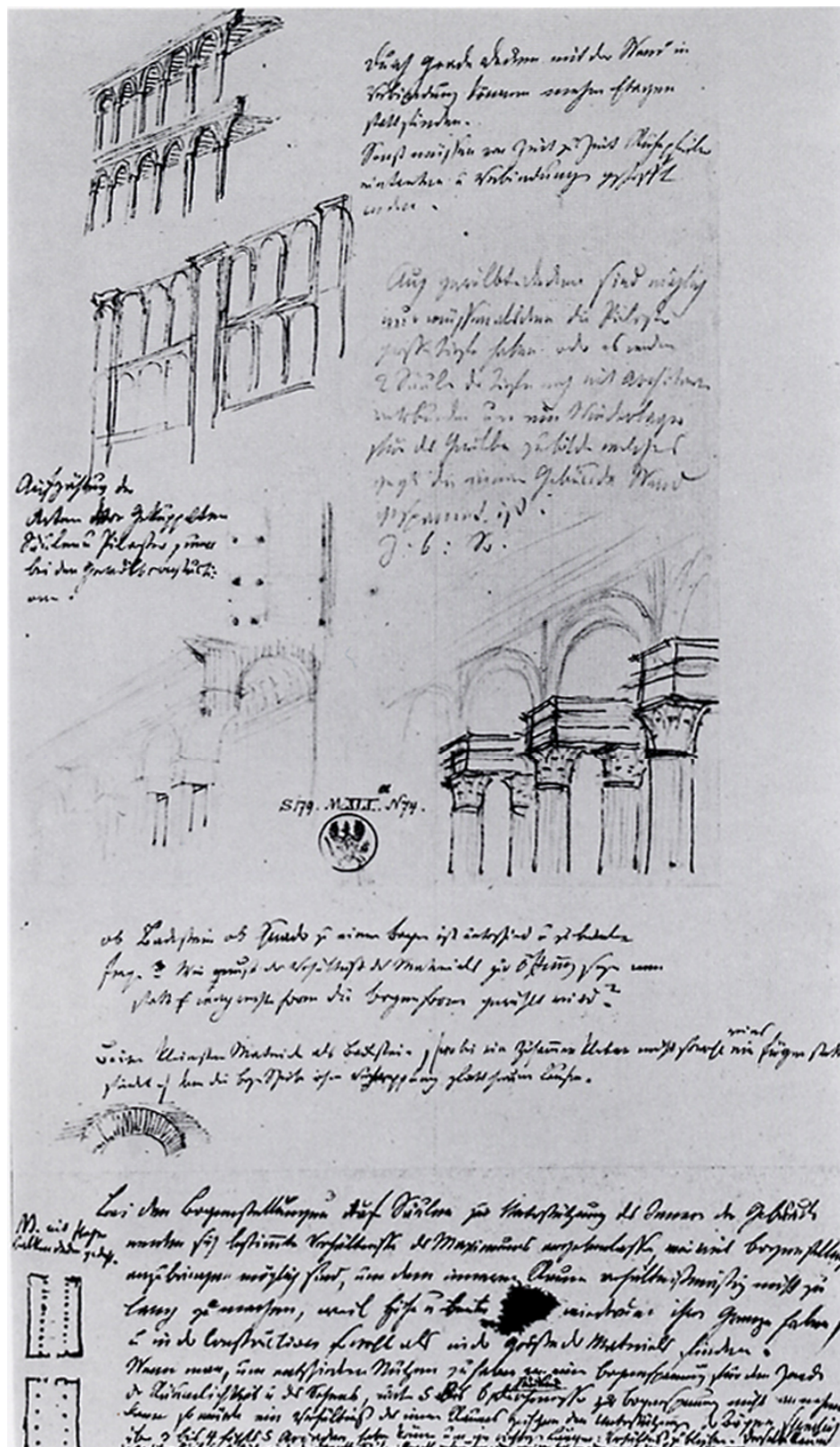


Figura 8. M XLI 74

periptero che egli sarebbe andato formandosi? Questo disegno di cui lascio l'esecuzione ad altri funzionerebbe, come dire, come una sorta di prova del nove, una verifica grafica sull'inadeguatezza logico-costruttiva immanente a questa tipologia monumentale? Come già detto, lascio per ora la questione in sospeso. Faccio solo notare che nei successivi disegni della serie delle tavole per il *Lehrbuch* non comparirà l'esempio del tempio greco colonnato.

M XL 2.

In questa tavola la numerazione delle figure segue quella della tavola precedente solo per ciò che riguarda i primi tre disegni, per poi ripartire nuovamente daccapo. La rappresentazione grafica è leggermente più accurata, adottando l'autore l'uso dell'ombreggiatura e dell'acquerello.

Fig. 12 (M).

Un massiccio muro in pietra squadrata con al centro una profonda apertura formata secondo la tecnica della *Kragkonstruktion* – costruzione a mensola. La *Kragkonstruktion* è un tipo di costruzione per cui la copertura delle aperture in una massa muraria è ottenuta mediante lo sbalzo progressivo dell'ultimo concio di pietra di ogni filare degli stipiti. La figura contiene un rimando di tipo storico, e precisamente al corridoio d'ingresso alla piramide di Menfi, in Egitto; il disegno si riferisce, infatti, ad una tavola compresa nelle *Grundsätzen* di Hirt⁹⁸ che illustra la suddetta opera [Fig. 2].

Fig. 13 (N).

⁹⁸ Cfr. A. HIRT, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, cit., tav. XXXIII, fig. 1. Le tavole del volume furono disegnate da Friedrich Weinbrenner durante il comune soggiorno a Roma, già nel 1794; ciò ci è noto non da Hirt, che non nominato il proprio disegnatore, ma dallo stesso Weinbrenner: cfr. F. WEINBRENNER, *Denkwürdigkeiten*, Heidelberg 1829; nuova ed. a cura di A. von Schneider, Karlsruhe 1958, p. 112.

Costruzione circolare sezionata nel mezzo e coperta secondo la tecnica della *Kragkonstruktion*. Il profilo della copertura disegna una linea a S.

Fig. 14 (O).

Ancora una costruzione circolare simile alla precedente, solo più finemente lavorata. Sia la parte interna che quella esterna sono, infatti, rese lisce e piane. Con questo disegno la numerazione seguita fino a questo punto si interrompe. E' chiaro, inoltre, che queste ultime due figure sono leggermente in anticipo rispetto allo sviluppo logico che la serie delle figure tettoniche dovrebbe seguire. Esse trattano già il problema costruttivo della costruzione degli spazi con copertura arcuata, quando ancora non è stato introdotto quello della costruzione delle murature realizzate secondo lo stesso sistema.

Anche questo disegno si basa su di una tavola pubblicata nelle *Grundsätzen* di Hirt [Fig. 2] con il nome *Sezione della cosiddetta Tomba di Agamennone a Micene*⁹⁹ (ma vedi anche la M XLI 43¹⁰⁰, in cui Schinkel, trattando dell'origine della volta, cita come esempio di opere di transizione dal sistema a copertura rettilinea a quello voltato la cosiddetta "Stanza del tesoro di Atreo" [Fig. 3]).

Fig. 1.

Parte di muratura con apertura triangolare realizzata secondo la tecnica dello *Sprengwerk* – struttura appoggiata. Il disegno illustra lo stadio più semplice ed essenziale di tale tipo di tecnica, laddove il superamento di una luce si ottiene appoggiando le teste di due consistenti pezzi lapidei inclinati.

Al di sopra della figura si trova la scritta, debolissima e poco percettibile: "Inizio dell'arco con due pezzi invece di uno".

Fig. 2.

⁹⁹ A. HIRT, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, cit., tav. XXXIII fig. 4.

¹⁰⁰ DAL, p. 69.

In alto a destra sulla tavola (alcuni numeri sono difficilmente leggibili a occhio nudo). E' la stessa composizione oggetto del precedente disegno ma con doppio *Sprengwerk*, in grado di poter meglio scaricare sui lati dell'apertura il peso del muro ad essa soprastante. Accanto la scritta: "Sostenuta da 4 pezzi".

Fig. 3.

Al centro, sulla destra della figura 1. Porzione di muro con due aperture coperte con lo stesso sistema. Le aperture assomigliano più a delle porte che a delle finestre, come invece nei due disegni precedenti. Superiormente le scritte: "elusione degli angoli acuti" e "materiale non troppo massiccio". La prima scritta si riferisce al fatto che i due pezzi lapidei inclinati sono qui superiormente appianati in modo da amalgamarsi con la tessitura del muro. Per questo motivo Schinkel sottolinea che questo tipo di costruzione non può essere realizzata con materiali troppo pesante, in quanto le travi così conformate, se sottoposte a carichi elevati, non riuscirebbero a scaricare sui lati il peso del muro e crollerebbero verso l'interno.

Fig. 4.

Al centro, sulla destra. In questo caso le travi assumono una forma pentagonale, inserendosi perfettamente nella tessitura del muro. Rispetto alla figura precedente questo sistema è, secondo Schinkel, staticamente più efficace, come dimostra la scritta "materiale massiccio".

Fig. 5.

In basso, a destra. Muratura in cui si apre una teoria di pilastri che sorreggono travi inclinate disposte secondo lo stesso sistema del precedente disegno. Ai lati il muro è rafforzato raddoppiando la sezione del pilastro. Al di sopra è notato: "apertura più piccola senza angolo acuto".

Fig. 6.

In basso, a destra. Ancora una variazione sullo stesso tema. I pilastri sono più robusti e le travi hanno la stessa forma di quelle in fig. 2. Si noti la diversa tessitura dei conci nella parte di muro che funge da riempimento tra le aperture. La spiegazione a questa insolita disposizione è nella nota che accompagna il disegno: “elusione dell’angolo acuto. Rafforzamento delle travi inclinate, che non possono essere schiacciate dall’alto. Le pietre contigue dello strato evitano l’angolo acuto”. Si ricordi al proposito quanto Schinkel ebbe a dire nel progetto di introduzione teorica al trattato: “passaggio dalla copertura piana alla costruzione ad arco e a volta. Inizio della litotomia, basata sul principio di evitare il fragile angolo acuto”¹⁰¹.

M XL 3.

Fig. 7.

Apertura muraria realizzata con il sistema dello *Sprengwerk*. Le travi inclinate sono divise in due blocchi.

Fig. 8.

La stessa apertura muraria di fig. 7 è reiterata in modo da produrre un diaframma murario il cui ritmo è scandito da pilastri collegati tra loro da travi inclinate. Si noti che ogni pilastro è separato in due parti in corrispondenza dell’asse centrale. In questo modo ogni apertura costituisce un’unità indipendente sia dal punto di vista statico che formale.

Fig. 9.

¹⁰¹ Cfr. *supra* in “I progetti per l’introduzione teorica”.

Modificazione successiva dello stesso sistema. Qui i pilastri cominciano ad essere elaborati con basi e piastre di imposta.

Fig. 10.

Porzione di muro con apertura. Nel filare di conci che funge da architrave la pietra centrale è conformata a forma di cuneo, alludendo esplicitamente alla chiave dell'arco, di cui può essere considerato un prototipo.

Fig. 11.

Disegno con cui si prefigura con sempre minore approssimazione l'apparizione dell'arco nelle costruzioni murarie. Il sistema dello *Sprengwerk* a due travi inclinate comincia a modificarsi nello schema successivo. Esso si decompone in una struttura di copertura a tre blocchi, di cui il centrale è a forma di cuneo.

Fig. 12.

Studio che analizza la forma del blocco cuneiforme. Il principio è sempre quello di evitare il fragile angolo acuto¹⁰².

Fig. 13.

Ancora un perfezionamento della figura 11. In questo disegno il suddetto blocco centrale consegue un'altezza maggiore rispetto ai due contigui inclinati con cui forma la "copertura".

Fig. 14.

¹⁰² Cfr. anche M XLI 48: "Il principio su cui si basa la litotomia [*Steinschnitt*] è quello di evitare l'angolo acuto"; DAL, p. 62.

La sottounità muraria atta a coprire la luce tra i sostegni si scompone in 5 parti. Le piatte piastre che concludevano il pilastro nella figura 9 diventano dei massicci blocchi a cinque facce, una delle quali è inclinata a formare la superficie da cui si imposta la copertura.

M XL 4.

Figg. 15-16.

Attraverso progressivi, piccoli perfezionamenti, questi due disegni concludono il ciclo della trasformazione che risolve il principio dello *Sprengwerk* in quello dell'arco. Si noti come nella figura 16 non sia quasi più percettibile la derivazione dei blocchi costituenti la struttura di copertura dalle primitive travi inclinate da cui hanno tratto origine.

Fig. 17.

E' il disegno che introduce, infine, l'arco semicircolare. Il ciclo delle metamorfosi dei due sistemi del *Kragwerk* e dello *Sprengwerk* è definitivamente compiuto. Il numero di disegni impiegati da Schinkel per illustrare questa trasformazione dimostra l'importanza da lui attribuita a questo concetto.

Fig. 18.

Da questo momento in poi ha inizio un'altra serie di trasformazioni che hanno per oggetto il perfezionamento della struttura ad arco. Come sempre, questo perfezionamento assume la forma di un graduale incremento del grado di complessità dell'elemento in esame. In questo disegno l'arco non è più composto da cinque, ma da nove blocchi lapidei. Il collegamento di questi con la restante parte del muro in cui sono inseriti è sapientemente analizzato.

Figg. 19-20.

Archi semicirculari inseriti in murature di mattoni. E' immediato riconoscere in questi due disegni gli studi compiuti da Schinkel sulle tecniche costruttive antico-romane. Queste gli erano note non solo dai numerosi testi sull'argomento presenti nelle biblioteche di Friedrich e David Gilly¹⁰³, nelle quali egli si formò, ma anche dalla visione *in situ* dei resti dei monumenti romani compiuta durante il viaggio in Italia del 1803-04¹⁰⁴. La lettera che inviò alla fine del viaggio a David Gilly, e che concerneva soprattutto gli aspetti tecnico-costruttivi dell'architettura italiana, mostra che dell'architettura romana lo attrasse in primo luogo la grande sapienza strutturale¹⁰⁵.

Fig. 21.

L'archivolto di quest'altro arco semicircular è frazionato in tre riseghe concluse da una piccola modanatura in aggetto. La posizione in cui questa figura viene a trovarsi nella serie morfologica degli elementi tettonici primari è, come ha spiegato Goerd Peschken¹⁰⁶, il risultato di una critica che Schinkel avanza alla trattazione del problema dell'origine dell'arco proposta nelle *Grundsätzen* di Aloys Hirt. In quel testo Hirt aveva sostenuto che l'arco in pietra fosse niente più che l'architrave dell'ordine ionico curvato secondo una linea a semicerchio. Schinkel, invece, sempre mosso dal desiderio di voler giustificare tettonicamente ogni configurazione architettonica, ritiene che l'arco "architravato" derivi strettamente da quello in pietra, di cui costituisce una variante successiva¹⁰⁷. Non è una questione di poco conto. Per

¹⁰³ Conosciamo oramai quasi esattamente il patrimonio di queste due biblioteche. I libri contenuti in quella appartenuta a Friedrich sono riportati da F. Neumeyer in appendice al volume *Friedrich Gilly: Essays on architecture*, a cura di Fritz Neumeyer, Santa Monica 1994, pp. 181-218. All'indomani della precoce morte del proprietario, nel 1800, l'intera biblioteca fu donata alla neofondata Bauakademie di Berlino. La lista dei volumi in possesso di David Gilly è stata di recente ristampata in *David Gilly's Bibliothek: Reprint des Auktionskataloges von 1808*, a cura di K.J. Philipp e G. Herrmann, Berlin 2000; cfr. anche K.J. PHILIPP, *Die Bibliothek von David Gilly*, in «Architectura», 27 (1997), pp. 173-182.

¹⁰⁴ Cfr. REISEN ITALIEN, pp. 52 e ss.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 119-120.

¹⁰⁶ Cfr. Dal, p. 62.

¹⁰⁷ In relazione a questo problema Peschken suggerisce di confrontare anche il foglio M XLI 74 [Ivi, p. 64], dove è scritto: "Per un arco, la scelta del materiale tra il mattone e la pietra squadrata, rappresenta qualcosa di differente e va pensata. Domanda: come deve essere la relazione del

Schinkel l'arco è un elemento che non può non essere lapideo. Per Hirt, al contrario, archi e volte furono dapprima sviluppati in legno e poi "tradotti" nell'architettura in pietra, secondo un processo riscontrabile per ogni elemento costruttivo. Ne consegue che tanto l'architrave retto che l'arco sono imitazione di un modello ligneo, e quindi la loro forma è analoga¹⁰⁸.

Fig. 22.

Teoria di archi "architravati" impostati su solidi pilastri. E' molto interessante che il disegno non sia solo uno stadio di una trasformazione morfologica ma contenga esso stesso una di queste trasformazioni. Leggendo il disegno da sinistra verso destra, infatti, si osserva una modificazione introdotta nei vasti sostegni verticali, mentre le superfici arcuate restano invariate. Il pilastro si trasforma da blocco monolitico a elemento scomposto in due parti, ognuna delle quali è in relazione visiva con l'archivolto che sostiene e che, in un certo senso, genera. Con ciò Schinkel suddivide l'intera arcata in singole unità autosufficienti e autonome, chiaramente identificabili dall'osservatore che è in grado di distinguere ogni arco con i propri sostegni e la propria porzione di muro di riempimento. Al perseguimento di questo effetto collaborano anche elementi che possono essere definiti ornamentali, come i medaglioni; nella parte sinistra del disegno questi occupano gran parte della spalla del muro compresa tra due archi adiacenti, mentre nella parte destra si sdoppiano per sottolineare con più forza la divisione in sottounità dell'intera parete muraria. Un esempio molto calzante di cosa intenda Schinkel quando parla di "caratterizzazione degli elementi architettonici".

Va notato, inoltre, che Schinkel non prende minimamente in considerazione la sovrapposizione di lesene o semicolonne alla struttura costruttiva dell'arco su pilastri;

materiale all'apertura se invece della forma orizzontale è scelta quella ad arco? Per ciò che riguarda un materiale più piccolo come il mattone - laddove l'effetto è più quello di una superficie omogenea che di una composta [*wobei ein Zusammenkleben, nicht sowohl, wie es, ein Fügen statt findeht*] - l'arco può correre liscio senza rilievi".

¹⁰⁸ Cfr. A. HIRT, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, cit., pp. 33 e ss.

essa sarà trattata in una successiva parte del *Lehrbuch*, quella dedicata agli “errori in architettura”¹⁰⁹.

Figg. 23-25.

Introduce il tema dell'arco su pilastri. Anche questo disegno, come quello della figura 22, è composto in modo da illustrare non solo uno stadio finito e compiuto del processo di trasformazione morfologica ma anche una di queste stesse trasformazioni. In particolare è ancora all'elemento di sostegno verticale che si applicano delle variazioni, in modo da trasformarlo da pilastro quadrangolare a ottagonale e, infine, in colonna scanalata. Goerd Peschken, in virtù delle slanciate proporzioni di questi elementi verticali, sostiene che il disegno rappresenti la configurazione arco-colonna così come fu adottata e affinata nel periodo compreso tra la tarda antichità e l'inizio del medioevo: pressappoco l'età paleocristiana¹¹⁰. Ora, se è vero che Schinkel aveva in passato dichiarato (con precisione nel testo che accompagnava il progetto del 1810 per la ricostruzione della *Petrikirche* di Berlino¹¹¹) che una delle caratteristiche salienti dell'architettura cristiana dei primordi fosse l'adozione di proporzioni snelle nelle costruzioni ad arco, è pur vero che in questo disegno il rapporto tra base ed altezza dei supporti verticali è circa di 1 a 4: non esattamente una proporzione “snella”, quindi. A contraddistinguere queste figure come basso-medioevali è piuttosto la piccola luce dell'arco e la troppo ravvicinata posizione delle colonne. Ambedue queste circostanze, in termini schinkeliani, non giustificerebbero nemmeno l'adozione dell'arco, che offre un vantaggio significativo solo quando la distanza tra i supporti è doppia rispetto a quella copribile con un semplice architrave diritto.

¹⁰⁹ Altro concetto che si configura come una critica all'esposizione condotta da Hirt nelle sue *Grundsätzen*. Per Hirt la stretta osservanza delle leggi che potevano dedursi dagli esempi di architettura greco-romana era un principio generalmente valido. Dato il gran numero di monumenti romani in cui era presente tale tipo di composizione, il suo dogmatismo non poteva non condurlo che ad accettarla e a proporla come modello; cfr. Ivi, p. 197.

¹¹⁰ DAL, p. 62.

¹¹¹ Cfr. LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 167-186.

Ma la figura potrebbe avere anche un'altra valenza. Per cominciare dovremmo interrogarci sulla presenza della colonna dorica scanalata e senza base, all'estremità della trasformazione subita dall'elemento di sostegno verticale. In uno studio per l'introduzione teorica al *Lehrbuch* che ho già analizzato¹¹² Schinkel ritiene, a ragione, che l'uso dell'arco non era estraneo alla cultura architettonica greca (e questa asserzione va intesa in senso lato, indipendentemente dalla questione che verteva su chi avesse "inventato" l'arco). Restava, però, il problema storico-archeologico della scarsità di resti monumentali che potessero confermare quest'intuizione, tanto che egli scrive: "I periodi di passaggio [*Uebergangs-Perioden*] sono andati singolarmente perduti, e particolarmente i più importanti: volte", per poi continuare "perciò ci manca l'architettura voltata greca, nonostante noi sappiamo che dopo Alessandro intere città furono costruite con volte". Una tappa dello sviluppo storico manca, e allora qui c'è spazio per l'inventiva, per la ricostruzione. Questo disegno può essere interpretato come una ricostruzione di quella fase di sviluppo dell'elemento dell'arco, che è quella corrispondente alla sua adozione da parte della cultura greca. Secondo Schinkel era impossibile che i greci potessero considerare la colonna altro che un elemento strutturale, eludendo il suo significato essenziale di sostegno. Ed ecco perché non vede nessuna contraddizione, al contrario di Hirt¹¹³, nell'impostare un arco su colonne e non su pilastri.

Un altro aspetto significativo di questo disegno è rappresentato dal modo in cui i cunei dell'arco si dispongono all'interno della restante porzione di muro, senza la minima frizione, quasi a formare un'unica superficie. L'arco dall'architrave curvato non permette affatto questo tipo di effetto, in quanto l'archivolto costituisce sempre una soluzione di continuità tra arco e muro. E' questo un punto su cui Schinkel ha più volte ragionato, giungendo talvolta a esiti drastici. come quando scrisse, al di sotto di vari schizzi che indagavano il problema: "Probabilmente la cosa migliore è che non ci sia assolutamente archivolto"¹¹⁴.

¹¹² Cfr. *Supra*, il foglio H III 21 in "I progetti per l'introduzione teorica".

¹¹³ Cfr. A. HIRT, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, cit., p. 175. In questo come in molti altri casi Hirt segue scrupolosamente i dettami consolidati della teoria classicista di stampo rinascimentale; il rifiuto della combinazione colonna-arco deriva, come è noto, da Leon Battista Alberti: L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., Libro VII, capp. 6 e 15.

¹¹⁴ DAL, p. 63.

M XL 5.

Figg. 26-33.

In questo foglio, dedicato completamente all'arco a tutto sesto, Schinkel presenta 8 varianti tipologiche con cui è indagata la relazione tra spessore dell'arco, numero di conci e rinfiando murario. L'obiettivo è ottenere razionali configurazioni in cui queste tre parti si trovino in una relazione di equilibrio compositivo. La variabile principale è la grandezza del materiale impiegato, che dipende dal tipo di pietra e quindi dalla disponibilità di questa ad essere lavorata e squadrata. Le 8 varianti studiate corrispondono tutte a soluzioni in cui la tessitura del muro e quella dell'arco sono in connessione esemplare, in modo da dar luogo ad una superficie muraria compatta in cui la struttura dell'arco non interviene come un elemento estraneo ma deriva intrinsecamente da essa.

M XL 6.

Figg. 34-38.

Disegni concernenti la combinazione tra strutture ad arco e strutture architravate. Questo tipo di composizione non è conseguente al *Dispositionsentwurf* M XLI 13 (secondo cui la materia da trattare doveva essere suddivisa in costruzioni – sia delle murature e degli spazi – con copertura retta, e costruzioni – sia delle murature e degli spazi – dalla copertura ad arco) e ne rappresenta dunque una modificazione; essa si riferisce, invece, ad un altro *Dispositionsentwurf* – l'H IV 11¹¹⁵ - che ordinava l'esposizione degli argomenti in base alla matrice planimetrica degli spazi da descrivere (quadrati, rettangolari, circolari ecc.). Successivamente i singoli spazi appartenenti a una determinata categoria avrebbero dovuto essere suddivisi in base al tipo di copertura (rettilinea, ad arco semicircolare o acuto ecc.), e speciali

¹¹⁵ Cfr. *supra* in "Dispositionsentwürfe".

sottocategorie avrebbero dovuto occuparsi degli spazi con copertura “ibrida”, cioè quelli di cui si tratta in questa tavola.

Schinkel utilizzò questo genere di composizione per il progetto del teatro di Amburgo, portato a termine nell'inverno tra il 1825 e il 1826 [Fig. 4]. Il programma richiedeva che l'edificio fosse predisposto ad accogliere non soltanto un teatro con i suoi spazi accessori, ma anche numerosi altri locali destinati alle funzioni più disparate: negozi, biblioteca, laboratori artistici ecc. Come spiega lo stesso Schinkel nel commento pubblicato sulla *Sammlung*: “per ottenere una luce sufficiente ad illuminare un numero così elevato di locali tutti da distribuire lungo il fronte dell'edificio, si sarebbe dovuto optare per un'architettura che offrisse una gran quantità di fonti di luce contigue. Ma un tal numero di finestre distribuite su cinque piani, dato che la richiesta di spazio imponeva quest'altezza, avrebbe conferito alla costruzione un aspetto da caserma e non l'avrebbe caratterizzata come edificio pubblico”¹¹⁶. Ragioni non soltanto di funzionalità, ma soprattutto di convenienza e di decoro, lo spingono a cercare una soluzione diversa, adeguata al carattere pubblico dell'edificio: “Per questa ragione ho progettato una struttura ad archi per il fronte dell'edificio, che viene così interrotto da una trabeazione continua e ulteriormente suddiviso dai pilastri che sostengono gli archi”¹¹⁷. La ragione tettonica dell'impiego dei pilastri e degli architravi sta nel fatto che i grandi archi contengono ognuno due piani, suddivisione che non sarebbe stata denunciata in facciata senza l'intervento della trabeazione orizzontale. Oltre a ciò, come Schinkel annota altrove¹¹⁸, questa disposizione offre un altro vantaggio: quello di poter inserire la costruzione trabeata in massiccie e alte murature, dove il sovraccarico, che non sarebbe sostenibile per l'architrave, è assorbito dall'arco e la struttura orizzontale sorregge unicamente i solai che suddividono l'edificio in piani.

Schinkel è consapevole del fatto che questa soluzione costituisce una “novità” e orgogliosamente ne sottolinea il carattere innovativo: “Per gli architetti vorrei

¹¹⁶ SAE, p. 106; ed. it., p. 69.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ M XLI 90: “Architravi orizzontali sostenuti da colonne possono essere utilizzati con costruzioni ad arco in uno stesso edificio, solo deve saltare all'occhio decisamente che i primi non reggono nulla oltre il proprio carico e i secondi, al contrario, hanno sopra di essi pesanti masse”, DAL, p. 81.

aggiungere che, per quanto ne so io, questa vantaggiosa soluzione non è stata ancora largamente adottata”¹¹⁹. In effetti, sebbene composizioni apparentemente simili possano essere individuate in edifici di Robert Adam [Fig. 5] e Claude-Nicolas Ledoux, la soluzione schinkeliana è comandata da una logica ferrea (che deriva, come abbiamo visto, da motivazioni di carattere funzionale, espressivo e di adeguatezza allo scopo) non riscontrabile in analoghe sperimentazioni progettuali: qui siamo di fronte ad un vero tentativo di combinazione di elementi eterogenei e non ad una mera sovrapposizione o ad una giustapposizione. L'adozione di una grande arcata come apertura muraria potrebbe far pensare al tipo della finestra termale, un tema notoriamente introdotto nel lessico architettonico classicista da Palladio e largamente divulgato in Europa da tutte le correnti che presero a modello l'opera dell'architetto veneto. Lo stesso Friedrich Gilly la utilizzò più volte, qualificandola quale elemento appropriato ad un'architettura di carattere pubblico [Fig. 6]. Ma è a un altro studio di Friedrich Gilly che bisogna riferirsi, a mio parere, per stabilire il punto da cui prende avvio la riflessione di Schinkel. In questo disegno [Fig. 7, in basso a destra], al di sopra di un'essenziale struttura trilitica, sono posti archi che danno l'idea di essere parte di una muratura che sovrasta la trabeazione retta e che, quindi, funzionano come delle strutture che assicurano il direzionamento delle forze di pressione verso i sostegni verticali. Va ricordato che durante il viaggio in Italia del 1824 Schinkel annotò nel suo diario che la visione della facciata del Palazzo Pitti di Firenze lo indusse a considerare la possibilità di concepire un tipo di costruzione in cui finestre e porte architravate fossero inserite all'interno di strutture murarie sostenute da archi e volte¹²⁰. Due anni più tardi, in Inghilterra, durante la visita al museo dell'Università di Edimburgo scrive sul proprio diario che “il mio sistema qui compare spesso”, specificando poi che “manca però senso per le proporzioni e utilizzo conseguente”¹²¹.

I disegni che compongono la tavola si sviluppano, come sempre, secondo una successione che illustra il crescente grado di complessità della configurazione in esame. La figura 34 presenta due arcate interrotte circa a metà dell'altezza da un

¹¹⁹ SAE, p. 106 [ed. it., p. 69].

¹²⁰ Cfr. REISEN ITALIEN, p. 232.

¹²¹ REISEN ENGLAND, P. 212.

architrave; questo è suddiviso una volta in tre conci di cui uno a forma di cuneo, e un'altra in modo che il blocco centrale sia assicurato nei piedritti dell'arco. Nelle figure 35 e 36 l'arco, nel senso della lunghezza, è frazionato in due parti da una colonna che sorregge il concio in posizione di chiave; non è chiaro, però, se essa abbia o meno valore strutturale. Gli archi sono invece tripartiti nelle figura 37 e 38; in corrispondenza dei punti di attacco tra le colonne e i conci del grande arco si nota che questo assume, nell'estradosso, una forma rettilinea, quasi ad alludere ad una piattabanda. E' come se le due colonne del secondo ordine e la corrispondente parte dell'arco ad esse inframezzata creassero all'interno della più grande struttura una sottounità dal carattere proprio, sebbene l'interdipendenza di tutti gli elementi della composizione non possa essere messa in dubbio.

Il principio che guida questo tipo di disposizione è esposto da Schinkel in una nota che sta su di un altro foglio di lavoro: "Principio fondamentale riguardo la connessione di colonne con architrave retto e costruzione ad arco. Le costruzioni ad arco non devono mai essere poste all'interno delle costruzioni con colonne: al contrario, le colonne con architrave retto possono essere costruite all'interno di archi voltati"¹²².

M XL 7.

In questa tavola il disegno più grande (che rappresenta una costruzione con i cosiddetti *Trichtergewölbe* – volte a imbuto) non segue la successione della numerazione finora adottata ma presenta un numero progressivo più grande di quelli che lo precedono (51), ad evidenza del fatto che Schinkel ha spostato la sua posizione più in avanti di quanto in primo tempo previsto. Peschken sostiene in proposito che i disegni di questa tavola avrebbero dovuto far parte di due capitoli speciali del *Lehrbuch*, dedicati rispettivamente ai *Segmentbögen* [archi ribassati] e ai *Trichtergewölbe* [volte a imbuto]¹²³.

¹²² H IV 22; cfr. DAL, p. 81.

¹²³ Cfr. DAL, pp. 73 e ss.

Figg. 39-40.

Archi ribassati [*Segmentbögen*] che si estendono tra tre generi di sostegno diversi: una colonna dorica; un pilastro composto da grandi blocchi di pietra; un pilastro in pietra squadrata, dello stesso tipo di cui è formato il muro. L'arco ribassato - più tardi elevato ad un grado di perfezione assoluta nella costruzione della Bauakademie – fu utilizzato da Schinkel già nei progetti degli anni dell'apprendistato giovanile (ad esempio nella *Villa bei den Zelten*). Più tardi ebbe la possibilità di studiare la sua tecnica attraverso la visione dei resti dei monumenti romani che utilizzavano quest'elemento¹²⁴. L'arco ribassato sostenuto da una colonna dorica è l'oggetto di un altro foglio di schizzi¹²⁵ dove è rappresentata la tardoantica moschea di Beny Hasan in Heptanomie; in questo disegno, però, l'arco non è impostato immediatamente sul capitello ma su di una sorta di pulvino intermedio. Questo schizzo fa parte di una serie di fogli su cui Schinkel riprendeva disegni e citazioni da altri testi: questo motivo, in particolare, proviene dall'opera di C. Panckoucke dedicata all'Egitto¹²⁶.

Fig. 41.

Arco piatto su pilastri.

Fig. 42.

Arco a tre centri di curvatura. Probabilmente un disegno di preparazione a quello per il *Trichtergewölbe* di figura 51. La sezione diagonale di questa volta, infatti, evidenzia un arco di questo tipo.

Per ciò che riguarda l'arco policentrico inteso come elemento costruttivo autonomo va detto che Schinkel lo utilizzò soltanto per particolari e poco nobili parti di edifici, quali ad esempio gli scantinati dell'*Altes Museum*.

¹²⁴ Per esempio nella cosiddetta *Casa di Livia* sul Palatino; cfr. REISEN ITALIEN, pp. 209 e ss.

¹²⁵ M XLII 17.

¹²⁶ C.L.F. PANCKOUCKE, *Description de l'Egypte*, Paris 1823, vol IV, tav. 64.

M XL 8.

Con questa tavola è introdotto il problema della costruzione degli spazi con copertura arcuata – quarta sezione della descrizione degli elementi tettonici così come stabilito nel *Dispositionsentwurf* MXLI 13.

Fig. 43.

La prima in alto a destra. Mostra la realizzazione di uno spazio formato dalla combinazione di murature con archi semicircolari riposanti su pilastri. Siccome le murature si incrociano perpendicolarmente, i sostegni assumono una forma cruciforme.

Fig. 44.

In alto a sinistra. Spazio coperto da una volta a botte che riposa su di un sistema di sostegni formato da pilastri e architravi. Di questo sistema è presentata una doppia versione: sulla sinistra pilastri raddoppiati nel senso della profondità del muro di spalla; sulla destra i pilastri sono aggregati e diventano dei setti murari disposti a perpendicolo rispetto alla direzione di sviluppo della volta. La presenza di sostegni accoppiati rappresenta un'importante deroga rispetto alle asserzioni formulate nell'ambito delle teorie classiciste di stampo razionalista¹²⁷, cerchiamo di individuarne le ragioni. In un foglio di preparazione al capitolo "Errori dell'architettura"¹²⁸, Schinkel includeva tra le disposizioni scorrette quelle che presentavano "colonne e pilastri binati (eccetto che per il posizionamento degli archi)"; la precisazione tra parentesi è particolarmente opportuna, in quanto riferibile proprio alle costruzioni presentate in questa tavola. Un'altra osservazione, a margine di uno schizzo di analisi della chiesa S. Costanza di Roma, chiarisce quella che per

¹²⁷ Cfr. ad esempio quanto dice al proposito Friedrich Weinbrenner: F. WEINBRENNER, *Über die wesentlichen Theile der Säulen-Ordnungen*, Tübingen 1809, p. 5.

¹²⁸ Cfr. *supra*, il foglio H IV 50-51 nel capitolo "Studi teorici preparatori".

Schinkel era la provenienza logico-costruttiva dei sostegni accoppiati: “Le colonne accoppiate si originarono dal perforamento [*entstanden aus den Durchbrechung*] di spessi muri, quando al di sopra si doveva continuare a costruire”¹²⁹. I due appoggi verticali, dunque, sarebbero ciò che rimane del muro dopo che ragioni tecnico-distributive hanno indotto a ridurre la massa ai soli elementi strutturalmente necessari. D'altronde, in un altro foglio di schizzi [Fig. 8] dove sono studiate particolari soluzioni inerenti la costruzione ad arco, egli annota: “oppure ci saranno 2 colonne secondo la profondità collegate con un architrave, affinché formino un rinforzo per la volta che è tesa verso la parte interna del muro dell'edificio”¹³⁰. In conclusione, sia questa nota sia gli schizzi cui si riferisce confermano che per Schinkel colonne o pilastri accoppiati erano ammissibili a patto che: ci si trovi in presenza di costruzioni a volta; il raddoppiamento del sostegno avvenga nella direzione della profondità e non frontalmente¹³¹.

Fig. 45.

In alto al centro. Volta a botte che scarica su possenti murature ad archi semicirculari. Sulla sinistra i sostegni verticali delle murature sono formati da quattro pilastri monolitici, mentre sulla destra essi diventano semplicemente dei grandi pilani in muratura.

Fig. 46.

Volta a botte poggianti su di un sistema trilitico formato da pilastri, architrave e travi trasversali. Come anche quello rappresentato in figura 44, questo sistema che vede una pesante volta scaricare il proprio peso direttamente su travi rettilinee,

¹²⁹ M XLI 2; cfr. DAL, p. 63.

¹³⁰ M XLI 74; cfr. DAL, p. 64.

¹³¹ Questo ragionamento differisce totalmente da quanto a suo tempo asserito da Laugier; quest'ultimo loda l'espedito della colonna binata frontalmente ma, in un'altra parte dell'*Essai*, sanziona decisamente l'uso del raddoppiamento in profondità del sostegno in presenza di archi di particolari dimensione e peso o di volte: cfr. M.A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, cit.; [ed. it. cit., pp. 50 e 122].

senza la mediazione di archi più piccoli, sarà in seguito giudicato negativamente da Schinkel: “Il caricamento dell’architrave retto, oltre al peso della trabeazione, ha sempre qualcosa di fragile, perciò sono da evitarsi i frontespizi troppo alti. L’arco sopporta molto più carico perché ogni parte dello stesso riporta il peso in gran parte verso il sostegno. Nel primo caso l’altezza dell’architrave deve essere significativa. Questo soprattutto quando volte a botte o cupole sono poste su file di colonne”¹³².

Fig. 47.

Altra variante di volta a botte; questa volta essa scarica il suo peso su di un complesso sistema di archi semicircolari in pietra squadrata.

Fig. 48.

Cupola semicircolare in mattoni sezionata nel centro. La copertura forma con le murature un insieme omogeneo e compatto.

M XL 9.

Fig. 49.

Costruzione con volta a crociera riposante su pilastri quadrangolari. La volta è sviluppata attraverso la compenetrazione di più volte a botte, le quali provengono dalla tavola precedente.

Fig. 50.

Mostra la stessa costruzione di figura 43 (murature con archi semicircolari su pilastri) in cui gli spazi vuoti risultanti dall’intersecarsi dei muri sono coperti con volte a vela.

¹³² M XLI 87; cfr. DAL, p. 65.

Fig. 51.

E' a questo punto che si inserisce il disegno di M XL 7 che rappresenta il sistema del *Trichtergewölbe* [volta a imbuto]. Questo tipo di copertura si origina, dal punto di vista geometrico, facendo ruotare un arco a 360 gradi attorno al proprio sostegno. Come si evince dal disegno, se si dà il caso di una campata quadrata, allora lungo la diagonale risulterà un arco a tre centri come quello in figura 42, e ciò pone non poche difficoltà di realizzazione¹³³.

La ricerca su questo tipo di copertura occupa un posto particolare nello studio di Schinkel, e precisamente quello di trovare un'alternativa ai benefici offerti dalla tecnica dell'arco acuto evitando, al tempo stesso, quelli che da lui erano considerati degli svantaggi. Non va dimenticato, infatti, che possono essere ricondotte a questo schema formale alcune delle volte del complesso di Marienburg, che fornì a suo tempo a Friedrich Gilly l'opportunità per una prima, operativa¹³⁴, rivalutazione del gotico in Germania¹³⁵ [Fig. 9]. La caratteristica degli archi gotici, secondo Schinkel, era costituita dal fatto che essi si dipartivano dal sostegno continuamente e verso ogni parte¹³⁶ – quasi come germogli dal fusto della pianta. Questa caratteristica nuoceva a quello che per Schinkel era da considerare un principio fondamentale in

¹³³ Nel corso della propria attività professionale Schinkel utilizzò questo tipo di volta una sola volta: per i lavori effettuati nella chiesa della città vecchia di Königsberg; cfr. LEBENSWERK, *Die Provinzen Ost- und Westpreußen und Großherzogtum Posen*, pp. 497-519.

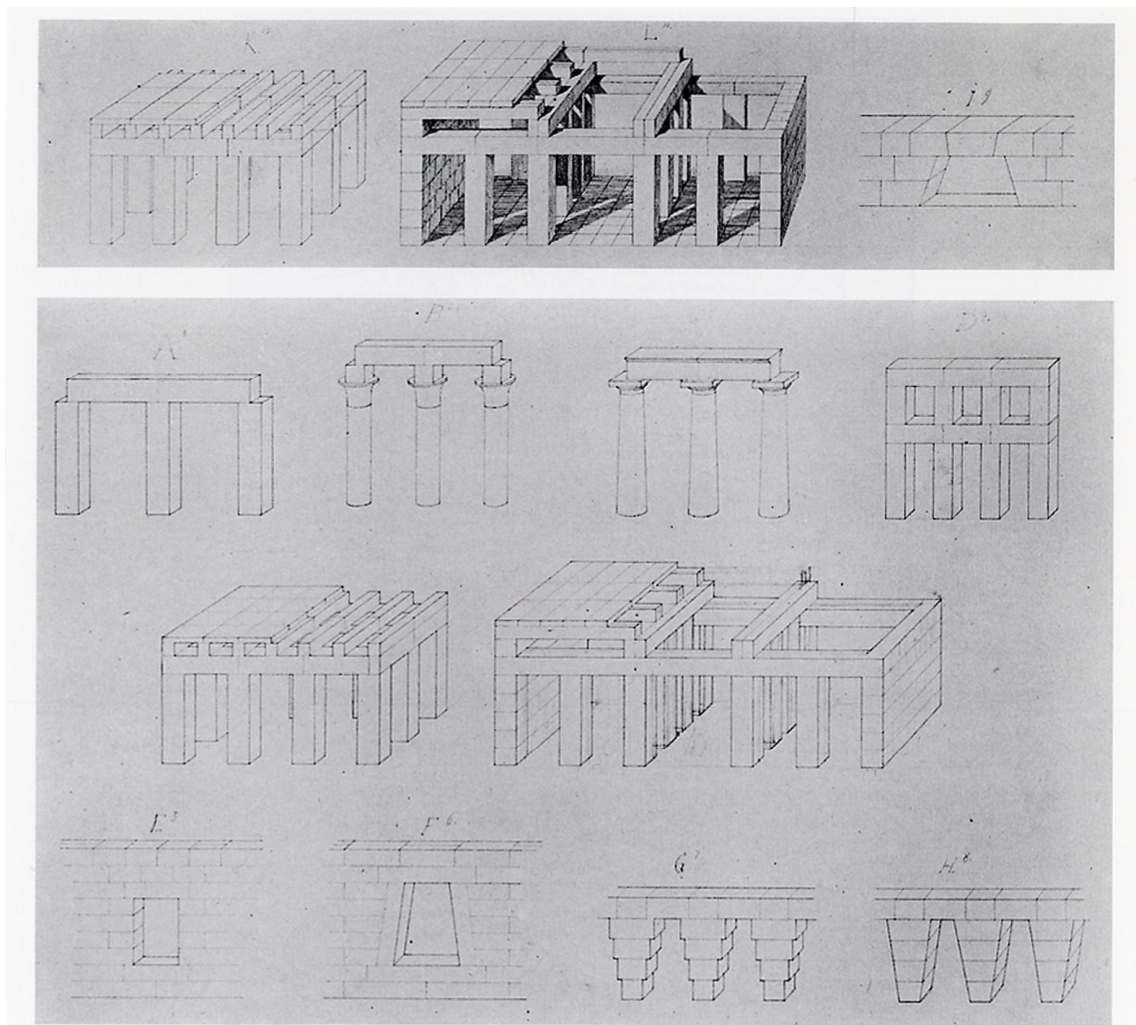
¹³⁴ Dico operativa perchè, come è noto, in ambito filosofico-letterario la strada era già stata aperta tempo addietro da Goethe con il testo *Von deutscher Baukunst* (ed. it. *Dell'architettura tedesca*, in J.W. GOETHE, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino 1992, pp. 31-38). Distribuito inizialmente sotto forma di volantino nel 1772, lo scritto fu poi pubblicato da Herder nel volume collettaneo *Von deutscher Art und Kunst*, Hamburg 1773.

¹³⁵ Cfr. F. GILLY, *On the views of Marienburg*, in *Friedrich Gilly: Essays on architecture*, cit., pp. 105-112. Gli studi di F. Gilly su Marienburg si concretizzarono con la pubblicazione, insieme a F. Frick, di uno prezioso volume di disegni che illustrava il lavoro di rilievo ricostruttivo del complesso fondato nel 1270 dall'ordine teutonico: *Schlöss Marienburg in Preussen. Die Ansichtswerk von F. Gilly und F. Frick, in Lieferung erschienen von 1799 bis 1803*, ristampa curata da Wilhelm Salewski, Düsseldorf 1965 (per la storia del castello vedi l'introduzione di Salewski). Schinkel, oltre naturalmente ad essere a conoscenza del lavoro del suo maestro, visitò Marienburg nel 1819 e produsse anch'egli dei disegni ricostruttivi: cfr. M. KILARSKI, *Schinkel und Marienburg (Malbork)*, in «Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 35 (1981), pp. 95-110. Sul tema cfr. anche *Die Marienburg in 19. Jahrhundert*, a cura di Hartmut Boockmann, Frankfurt am Mein-Berlino, 1992.

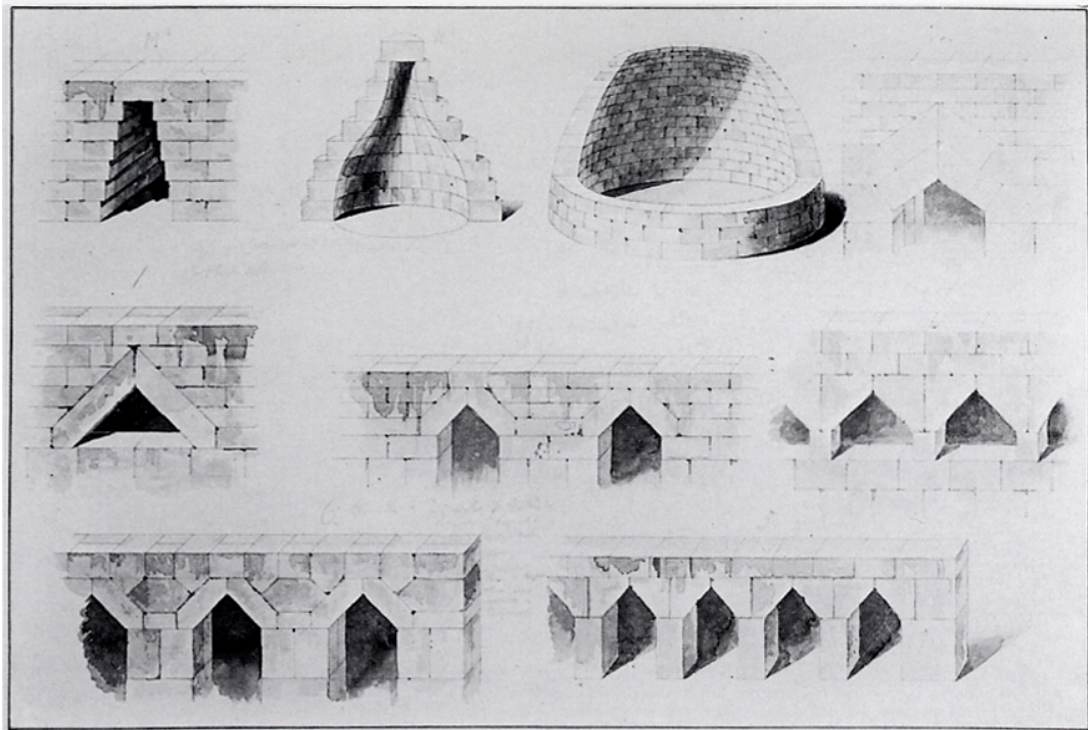
¹³⁶ M XLI 80: "decorazione degli archi, che senza sosta zampillano [*entspringen*] dalle colonne", DAL, p. 75.

arte e in architettura, ovvero la calma artistica [*Kunstruhe*]: “La calma condizione principale per il bello. (...) L’architettura richiede prima di ogni cosa la calma. (...) L’arco acuto contiene la completa inquietudine [*Unruhe*], perché rende visibili le forze contrastanti e consta di elementi incompleti. L’arco acuto può avere qualcosa di utile all’uso, ma proprio per questo esso non è ancora bello”¹³⁷. Da qui gli studi per ricercare un sistema che conservasse la caratteristica principale degli archi gotici – quella di scaturire dal sostegno per dirigersi in tutte le direzioni – ma ricondotta ad un principio di unità, intellegibilità e chiarezza compositiva.

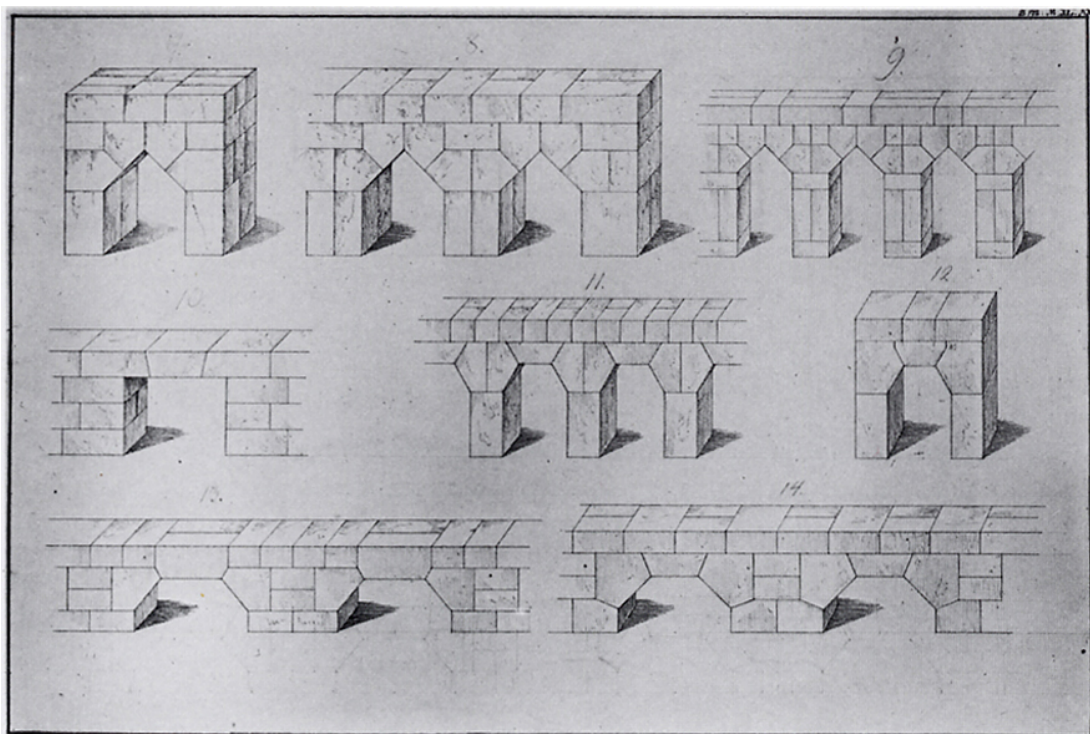
¹³⁷ H III 27; DAL, p. 70.



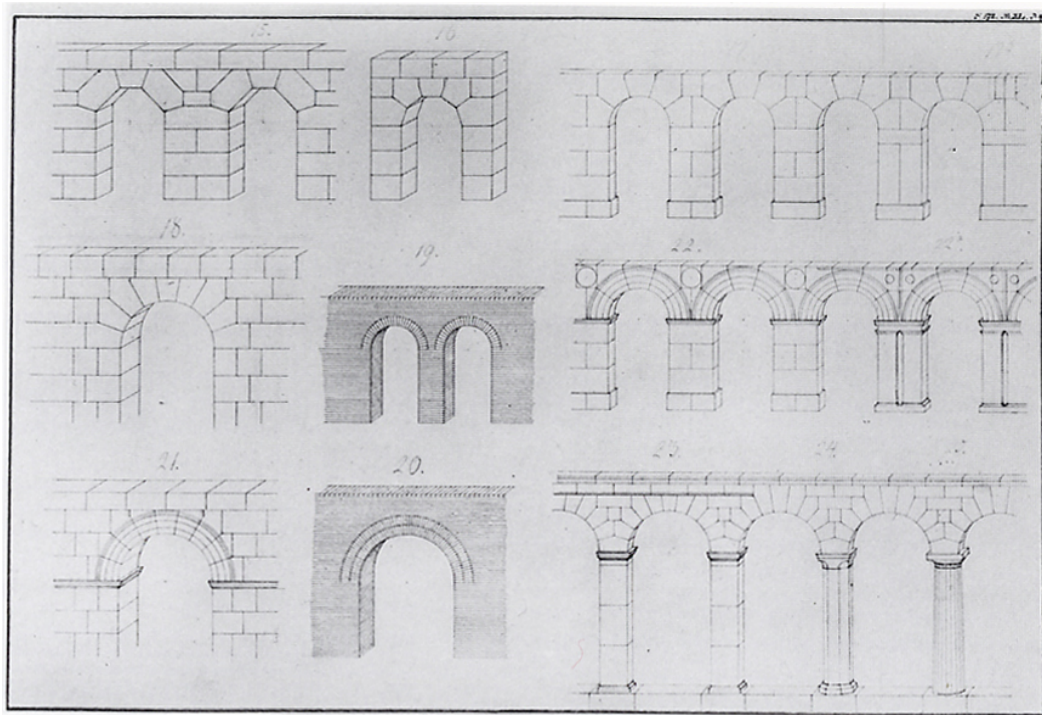
M XL 1



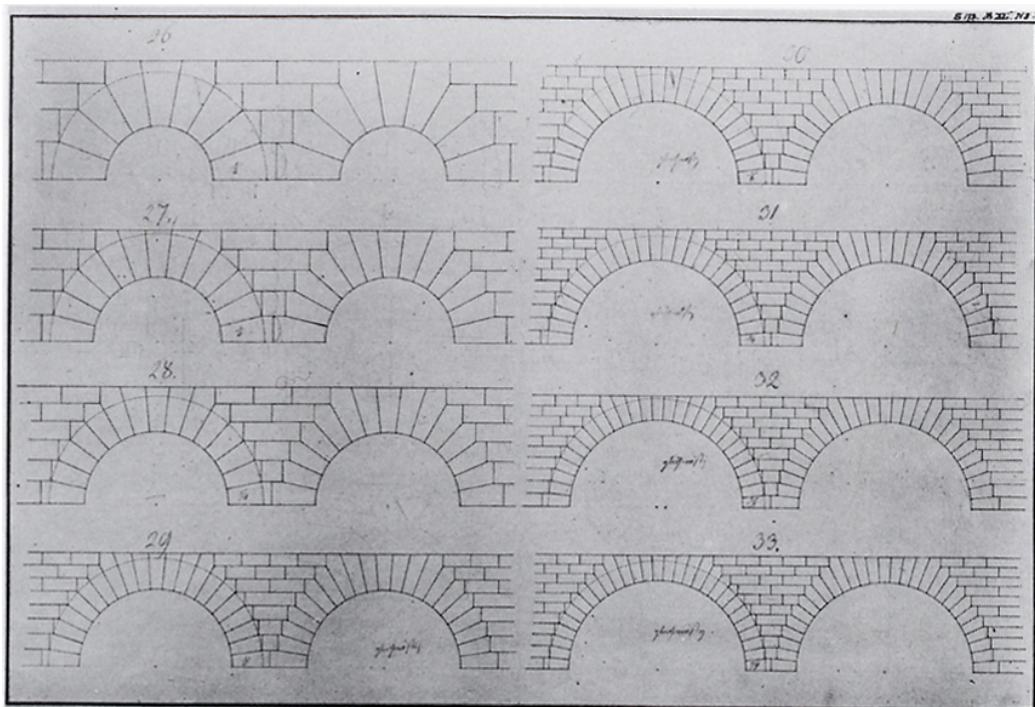
M XL 2



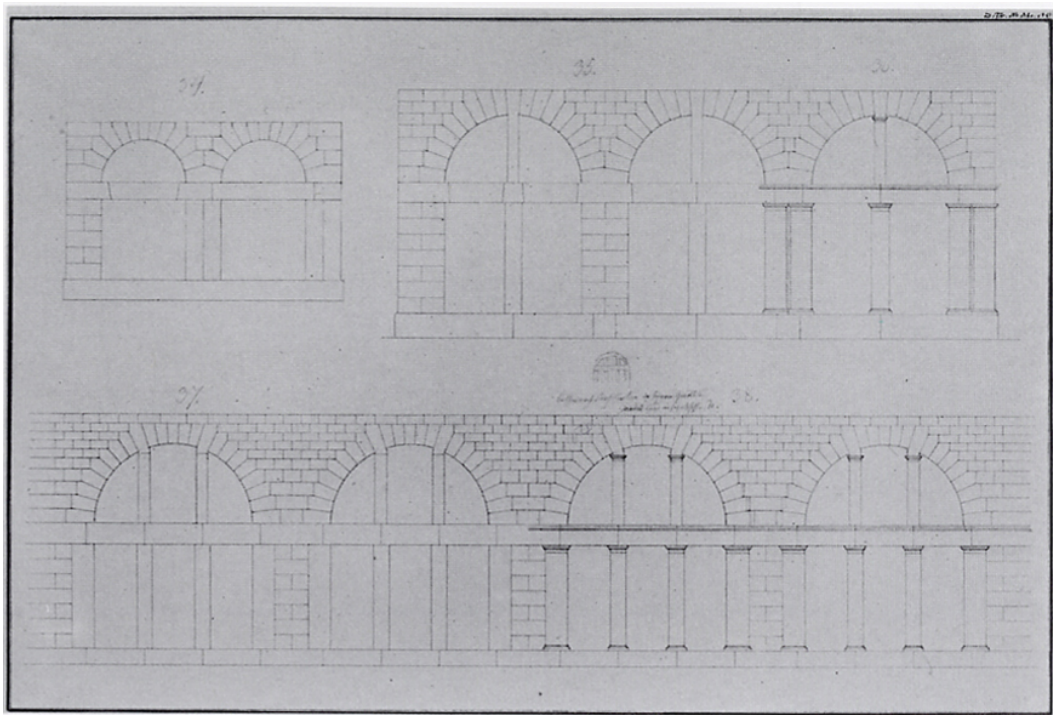
M XL 3



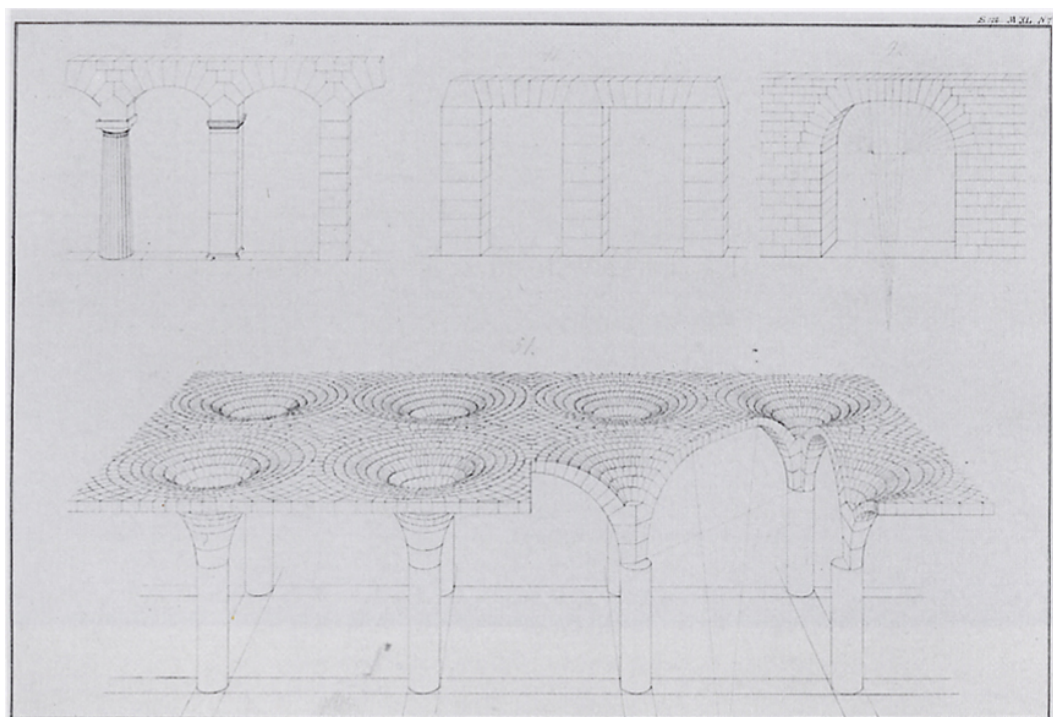
MXL 4



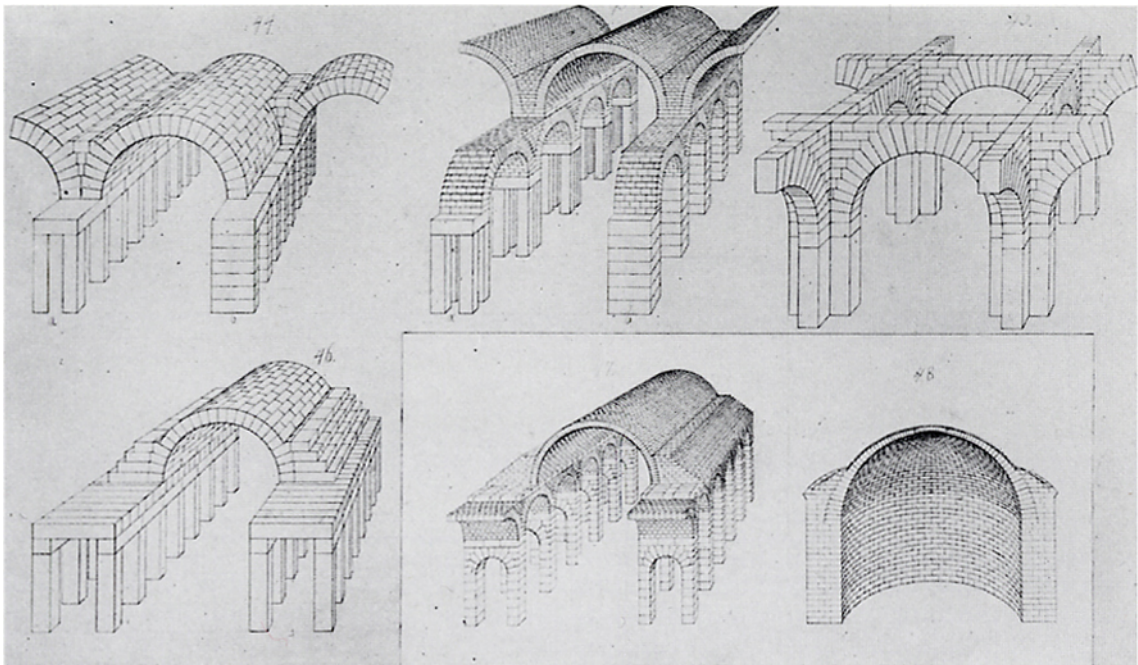
MXL 5



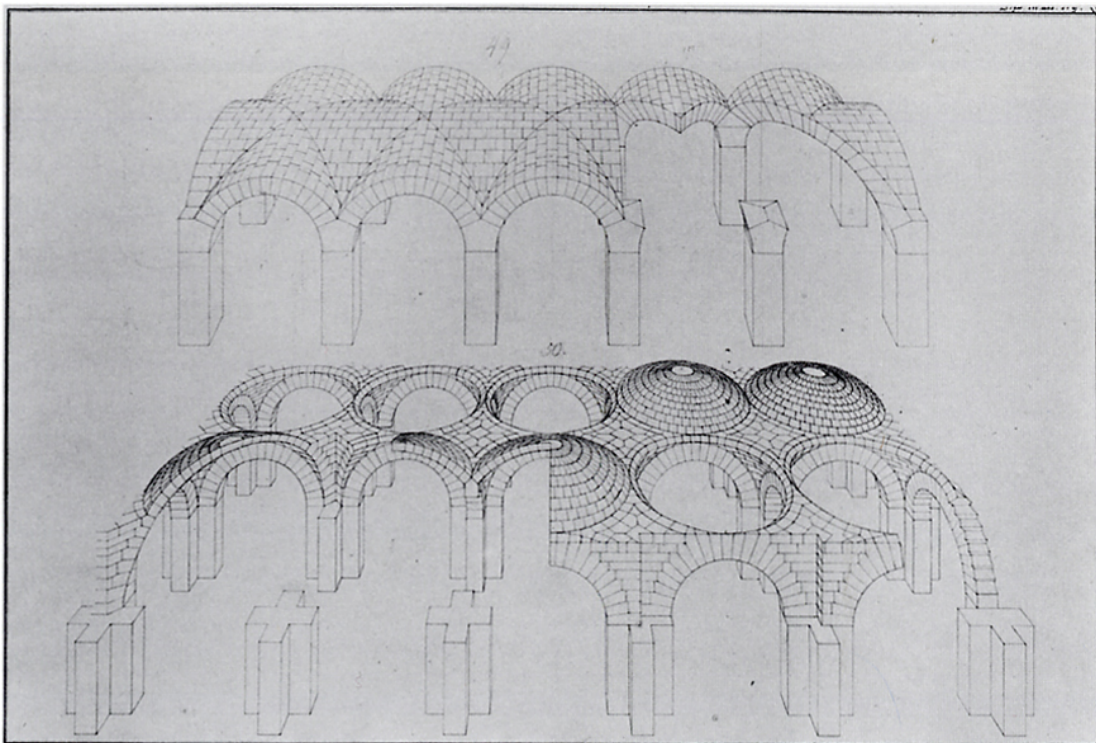
M XL 6



M XL 7



M XL 8



M XL 9

La serie delle tavole per il *Lehrbuch*.

2^a parte: *Modelli di architettura – Costruzione dei muri e sistemi di composizione delle facciate*.

Dopo l'affascinante serie di disegni che illustrano la formazione e lo sviluppo delle componenti tettoniche fondamentali dell'architettura, ecco che nelle tavole seguenti si passa all'esposizione delle composizioni risultanti dall'assemblaggio di quegli elementi primari. Questa parte del *Lehrbuch* avrebbe dovuto chiamarsi *Muster der Architektur* [Modelli di Architettura] ed essere divisa in due parti – costruzione dei muri e sistemi di composizione delle facciate; progetti modello. Qui ci occuperemo della prima delle due. Il titolo del capitolo esprime chiaramente la natura "esemplare" che Schinkel intendeva conferire a questi disegni. Da un'annotazione contenuta nel foglio H IV 14 possiamo avere un'idea della forma che Schinkel intendeva conferire a questo capitolo: "Ogni figura architettonica dell'opera perfettamente eseguita deve ogni volta contenere una breve nota che spieghi su quale tra le pure costruzioni precedentemente sviluppate essa si basi. Con ciò il volume acquisisce coerenza"¹³⁸.

M XL 10 – 12.

Le prime tre tavole della parte del *Lehrbuch* che avrebbe dovuto presentare ai lettori i "modelli di architettura" sono dedicate ai tre ordini classici greci. Per rappresentarli Schinkel non sceglie né la tecnica della tavola sinottica (in cui i tre apparati colonnari con la rispettiva trabeazione sono riuniti e allineati, offrendo così la possibilità di un rapido confronto tra le caratteristiche intrinseche e le differenze che li denotano) né quella del disegno di dettaglio (a questo scopo avevano già provveduto le apposite tavole contenute nei *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*¹³⁹), ma li ritrae come parti di uno dei pezzi di architettura più definiti: il tempio. Senza dubbio questa scelta risponde anche all'esigenza di fugare ogni dubbio circa l'essenza degli

¹³⁸ DAL, p. 82.

¹³⁹ Cfr. VORBILDER, Erste Abtheilung, tavv. 2-5.

ordini greci: essi sono dei sostegni che portano delle travi rette e non degli ornamenti. Ognuna delle tre tavole mostra solo il prospetto frontale di un tempio e non la pianta e le sezioni, circostanza questa che contribuisce a mostrare il senso che Schinkel intendeva conferire a queste tavole: quello di esempio da cui trarre ispirazione attraverso la comprensione della logica compositiva di volta in volta messa in opera, non meri schemi formali offerti alla consuetudine dell'imitazione.

Gli ordini dorico, ionico e corinzio rappresentano il primo modello di quell'architettura che si basa sul tipo della costruzione con copertura rettilinea, così come era stata trattata nella parte del *Lehrbuch* che presentava gli "elementi tettonici fondamentali". Ancora una volta, l'espressione "primo modello" non va intesa in senso storico; ricordo infatti che sia nel "foglio lungo" sia nella tavola che presentava questo tipo di costruzione, Schinkel, nell'introdurre l'elemento della colonna, aveva collocato prima dell'ordine dorico quello che impropriamente possiamo chiamare l'"ordine egizio", temporalmente antecedente. Ora, tra i modelli di architettura, non si trova nessuna composizione architettonica basata su quel tipo di costruzione, ad evidenza non tanto del fatto che in questo periodo della sua attività Schinkel non fosse disposto ad alcuna divagazione dall'ideale classicista, quanto della sua convinzione che i tre ordini greci rappresentassero, all'interno del materiale storico, l'esempio privilegiato di un'architettura che sviluppasse il tema della costruzione trilitica. Mi sembra, comunque, che si possa chiaramente affermare che per Schinkel il modo in cui gli ordini classici risolvevano il problema costruttivo in questione (la struttura sostegno-trave) non costituiva un'ideale non migliorabile o una forma ipostatizzata, quanto, piuttosto, un esempio da cui trarre insegnamento per gli scopi futuri che l'architettura è chiamata ad attuare.

La prima tavola, quella che ha per oggetto il frontespizio di un tempio dorico, è datata dall'autore stesso al 1827. Come anche per gli altri due casi, il disegno non si riferisce a nessun determinato monumento storico ma è frutto dell'inventiva di Schinkel. Se per gli ordini ionico e corinzio il tempio è esastilo, per il dorico, invece, è scelta la forma di quello ottastilo. I templi corinzio e ionico a differenza di quello dorico, che è periptero, sono rappresentati secondo la forma del tempio prostilo. Le mura della cella del tempio dorico sono in pietra squadrata faccia a vista, mentre

quelle degli altri due templi sono rivestite con pannelli marmorei e stucchi decorativi. Molto interessante è il disegno del fregio degli ordini ionico e corinzio, dove, in corrispondenza delle colonne, si notano le tracce delle travi trasversali all'architrave.

Considerati secondo la successione cui danno luogo, i tre esempi procedono esplicitando anche un contenuto di tipo espressivo: dal più pesante al più leggero, dal più severo al più gentile¹⁴⁰, ecc. Tale contenuto espressivo, del resto piuttosto convenzionale¹⁴¹, è confermato da Schinkel nel testo esplicativo che introduceva la teoria degli ordini nei *Vorbilder*: "L'ordine dorico reca il carattere della gravità, della robustezza e della forza; lo ionico quello della grazia; il corinzio dello splendore, della ricchezza e della delicatezza"¹⁴².

M XL 13.

Sistema di costruzione della facciata con archi semicirculari su pilastri. La figura in alto è una copia da un disegno apparso nel terzo volume delle "The Antiquities of Athens" di Stuart e Revett che rappresentava un'arcata che si trova vicino la Torre dei Venti di Atene¹⁴³. Il disegno di Schinkel si discosta dall'originale solo per la rimozione di alcuni dettagli decorativi e per la presenza di un pilone retrostante i pilastri di sostegno che, probabilmente, doveva servire lo scopo di sorreggere le travi

¹⁴⁰ Questa valutazione degli ordini è da considerare una costante del pensiero schinkeliano, acquisizione dalle teorie dell'architettura del classicismo. Si tenga presente, ad esempio, che egli guardò sempre all'ordine ionico come al ragionevole e conveniente termine medio tra i due estremi rappresentati dal dorico e dal corinzio, il che lo rendeva particolarmente adatto ad essere impiegato negli edifici pubblici; sull'uso degli ordini in Schinkel cfr. E. FORSSMAN, *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken*, München-Zürich 1981, pp. 89 e ss.; Id., *Schinkel und die Architekturtheorie*, in *Karl Friedrich Schinkel. Aspects of his Work*, atti del convegno «1st Friends of Schinkel Triennale» tenuto a Potsdam nel giugno 2000, a cura di S. Peik, London-Stuttgart 2001, pp. 10-17; naturalmente Forssman sviluppa nei testi sopra citati ragionamenti che furono oggetto del suo E. FORSSMAN, *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari 1989 (ed. originale, Stockholm 1961).

¹⁴¹ Ed infatti tali considerazioni non possono non rimandare a Vitruvio: VITRUVIO, *De Architectura*, I, II, 5.

¹⁴² VORBILDER, Erste Abtheilung, p. 25.

¹⁴³ J. STUART – N. REVETT, *The Antiquities of Athens. Measured and Delineated by James Stuart FRS and FSA and Nicholas Revett Painters and Architects. Volume The Third*, London 1794, cap. XII, tav. 1; ed. it. a cura di G. Aluisetti, 4 voll., Milano 1832-1844, cap. IX, tav. XLI. Nel commento alla tavola (ed. it. cit., vol. III, pp. 91-92) gli autori non fornivano alcuna spiegazione di rilievo in merito a questo monumento.

trasversali al fronte¹⁴⁴. Il disegno di Stuart e Revett rivestiva per Schinkel un'importanza fondamentale: esso mostrava l'unico esemplare allora conosciuto di arco dell'epoca pre-romana e confermava la supposizione che questa costruzione non fosse estranea all'architettura dei greci. Abbiamo già visto – nella discussione degli “Elementi tettonici fondamentali” – come Schinkel spiegasse il passaggio dalla copertura con trave retta a quella ad arco attraverso il ricorso alle strutture del *Kragwerk* e dello *Sprengwerk*; egli utilizzò quest'ultimo sistema costruttivo nel progetto per la Fonte delle acque minerali di Aachen (1823) e descrisse questo progetto come “eseguito interamente in stile dorico”¹⁴⁵. Ora, con la citazione dall'autorevole fonte inglese, il cerchio si chiude, per così dire, potendosi affermare che l'architettura greca non aveva soltanto portato a un grado di perfezionamento esemplare il sistema costruttivo con copertura rettilinea ma conteneva anche - se non compiutamente almeno *in nuce* - tutte le fasi di passaggio che conducevano all'elemento dell'arco e finanche un prototipo di questo stesso tipo di costruzione. In fondo, che quest'arco fosse costituito da una trabeazione opportunamente curvata a semicerchio (archivoltata) costituiva di per sé una prova del fatto che esso era, in primo luogo, l'esito di un processo logico che aveva come scopo quello di superare le insufficienze della costruzione basata sul sistema trilitico.

Il disegno ateniese di Stuart e Revett comprovava anche un'altra convinzione di Schinkel: quella della chiara espressione di tutte le forze statiche agenti nell'edificio. Qui ogni singola arcata è un pezzo autonomo, formalmente e costruttivamente. Parte del tutto ma anche, in quanto questo tutto è il risultato della sua reiterazione, elemento indipendente e a sé stante. Si noti, ad esempio, come tutto collabori a questo scopo: struttura, decorazioni (le rosette), finanche le modanature che delineano dei comparti in cui sono racchiuse le singole arcate¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Questo particolare è discusso da Peschken in DAL, p. 89.

¹⁴⁵ SAE, p. 84 [ed.it. cit., p. 60].

¹⁴⁶ Si ricordino a questo proposito le già discusse (cfr. *supra* nel capitolo «I progetti per l'introduzione teorica») “regole principali per il posizionamento degli archi”: “Le regole principali per il posizionamento degli archi nelle aperture murarie e nella copertura degli spazi sono:
1 che ogni arco sia una parte distinta in sé compiuta, questa è la prima e più originaria forma della loro composizione, in cui un arco con i suoi interi sostegni è disposto accanto all'altro.

L'altro disegno contenuto nella tavola raffigura un sistema di facciata organizzato attraverso la combinazione di archi e struttura trabeata. A differenza della corrispondente tavola M XL 40 dell'introduzione, qui le arcate sono formate da archivolti, circostanza che forse giustifica la sua posizione al di sotto del disegno appena analizzato. La scritta in greco sulla cornice superiore è una prova del fatto che Schinkel considerava questa disposizione – di cui, come abbiamo già visto, si vantava di esserne l'inventore¹⁴⁷ – come greca nell'essenza, vale a dire: sviluppata secondo il senso profondo dell'architettura greca. Ricordo anche che tale tipo di composizione era frutto dell'esigenza di trovare una soluzione al problema costituito da un edificio a più piani in cui i solai intermedi erano piatti e non a volta, e per cui Schinkel non riteneva soddisfacente la soluzione classicista convenzionale, costituita dalla sovrapposizione verticale dei diversi ordini colonnari. Comparando questo disegno con il precedente si nota che le arcate sono le stesse ma aumentate di scala, e ciò proprio per contenere due piani e non uno solo. Anche qui le singole campate formate da ogni arco si caratterizzano per la propria autonomia, con la differenza che, dato il più largo intercolumnio, è introdotta una colonna mediana per meglio sostenere l'architrave. Per ragioni di raffinatezza compositiva, alle colonne mediane del secondo ordine sono sovrapposte delle statue: il risultato è quello di definire il primo piano come compiutamente contraddistinto da un'architettura trabeata, il secondo da una voltata. Si noti anche come sono trattati gli architravi e le cornici: ogni piano ha il suo proprio architrave retto da pilastri e colonne ma non fregio e cornice, questi ultimi due elementi sono posti superiormente, a coronamento dell'intera facciata. A sostegno di questo cornicione non è posto, come si sarebbe pure potuto supporre, un pilastro gigante. L'assenza di un ordine gigante, del resto, è giustificata dal fatto che Schinkel, nel frattempo, era giunto alla conclusione che due ordini di grandezza diversi non potessero essere mai ben combinati insieme; qualora

2 se ci sono uguali archi possono essere eretti i mediani insieme se principalmente i sostegni sono abbastanza forti da sostenere due archivolti. In questo caso però gli angoli dell'edificio devono essere assicurati in modo particolarmente forte attraverso muri di sostegno.

3 nel caso di archi disuguali, questi non possono mai essere alloggiati con un sostegno in comune, perché un effetto statico disuguale in un punto produce sempre tensioni disuguali. Ogni arco deve dunque avere il proprio pieno posto e deve restare perfettamente stabile senza quelli adiacenti"; DAL, p. 54.

¹⁴⁷ Cfr. *supra*.

il loro utilizzo congiunto era da ritenersi indispensabile, la composizione avrebbe dovuto sempre tendere alla netta separazione dei due ordini¹⁴⁸.

Per rafforzare gli angoli Schinkel si serve semplicemente del raddoppiamento dell'ultimo pilastro.

M XL 14.

I problemi compositivi affrontati nella tavola precedente vengono ulteriormente elaborati in questi disegni, in cui sono proposte soluzioni alternative.

Il primo disegno in alto è simile, in riferimento alla logica compositiva, a quello ripreso da Stuart e Revett, con l'aggiunta dell'espedito del raddoppiamento del pilastro d'angolo per "concludere" l'edificio. Altre differenze si ravvisano nell'unificazione dei capitelli dei pilastri e nella differente scelta dei partiti decorativi. E' della massima importanza il fatto che nel disegno sia esplicitato, con l'aiuto di un inserto ornamentale, quella parte di muro tra i due pilastri cui accennavo nella presentazione della tavola precedente: ora, con l'unificazione dei capitelli e delle basi, si chiarisce che il sostegno per due archi adiacenti è unico e la divisione che tuttavia sussiste è funzionale all'espressione visiva del lavoro compiuto dagli elementi costruttivi; non si tratta, infatti, di un pilastro cui siano state sovrapposte due lesene ma di una lieve sottrazione di massa che serve a evidenziare la logica tettonica dell'insieme.

Si sarà notato che il prototipo ateniese assume in queste configurazioni la posizione di "modello" dei "modelli di architettura" mostrati. Questi modelli, dunque, secondo il punto di vista schinkeliano non possono non essere considerati che "greci".

Il primo disegno della tavola propone un modello per la progettazione di portici o loggiati; il secondo è più esplicitamente un esempio di facciata e, in particolare, di una facciata di un edificio a due piani organizzata secondo la ormai consueta combinazione di arco e trabeazione. Rispetto alla soluzione già disegnata nella

¹⁴⁸ Il caso dell'Altes Museum è in questo senso emblematico, come ho discusso nell'analisi del "foglio lungo"; cfr. *supra*.

tavola precedente (in basso) questo sistema presenta un intercolumnio minore tra i pilastri (che non hanno più bisogno di un sostegno intermedio); un diverso lavoro di dettaglio e di applicazione delle decorazioni; una sostanziale diversità nel trattamento della trabeazione superiore. Per quest'ultimo aspetto questo modello va forse giudicato non all'altezza dell'altro, in quanto la facciata avrebbe sicuramente tratto vantaggio dall'utilizzo di una più alta cornice. Resta da stabilire il motivo per cui Schinkel scelga il tipo ionico (a tre fasce) e non quello dorico (a fascia unica) per l'architrave del primo ordine. Non c'è dubbio che quest'ultima scelta sarebbe stata più adatta, perchè conforme all'ordine dei pilastri. Ipotizzo che la causa sia da ravvisare, probabilmente, nel voler creare un'omogeneità figurativa tra l'architrave e l'arco, che è dello stesso genere.

In fondo alla pagina due modelli di porta, simili a quelle utilizzate per le residenze suburbane dei principi prussiani a Potsdam¹⁴⁹ e per l'ingresso della Nikolaikirche¹⁵⁰ nella stessa città. Goerd Peschken ritiene che questi due disegni corrispondano a ciò che resta del progettato capitolo sull'ordine gigante dopo che l'autore ne decise l'esclusione dall'organigramma del *Lehrbuch*¹⁵¹. Secondo quanto sostiene Peschken, in questo capitolo avrebbe dovuto confluire anche uno studio sulla sovrapposizione colonnare in edifici a più piani [*Säulenetagen*]¹⁵². Non discuto tale interpretazione in quanto, come detto, il mio lavoro non ha per fine né la restituzione integrale di un volume che l'autore, in base ad una propria e libera scelta, non decise di pubblicare, né la ricostruzione filologica delle fasi in cui si articolò la sua preparazione (questo lavoro, comunque lo si giudichi, è stato già portato a termine proprio da Peschken). Mi limito solo ad osservare che non esistono documenti attraverso cui siano riscontrabili tali soppressioni e che, comunque, sembra strano parlare di “capitoli eliminati” da un libro che non verrà mai alla luce. Detto questo, è pur vero, come sostiene sempre Peschken¹⁵³, che queste porte sono

¹⁴⁹ Cfr. SAE, pp. 3-9; ed. it., p. 72.

¹⁵⁰ Cfr. SAE, pp. 248-252; ed. it., p. 78.

¹⁵¹ Cfr. DAL, pp. 77 e ss.

¹⁵² Ivi, p. 85.

¹⁵³ *Ibid.*

gli unici esempi in cui è riscontrabile, nella teoria come nella prassi architettonica di Schinkel, la coesistenza di due ordini di grandezza differenti – l'uno costituito dagli stipiti e dalla traversa dell'intera porta, l'altro dalla intelaiatura in cui sono alloggiate le ante.

Volendo precisare il pensiero di Schinkel sulla composizione ad ordini sovrapposti verticalmente [*Säulenetagen*] ci si può convenientemente riferire a due studi che sintetizzano piuttosto chiaramente la sua opinione. Nel primo - H IV 19¹⁵⁴ - egli si propone la “delucidazione della questione: possono colonne andare attraverso più piani?”; malgrado la proposizione iniziale lasci sperare in una esauriente trattazione del problema, la risposta offerta è lapidaria, ma non per questo priva di interesse: “Più ordini colonnari l'uno sull'altro - ad esempio due - possono sempre trasformarsi solo in decorazione, perché, quando ciò è eseguito, nelle costruzioni in pietra si origina sempre un che di fragile [*etwas sehr gebrechliches entsteht*]”. Il motivo di questa “fragilità” è da rintracciarsi nell'impossibilità, stante le diverse proporzioni, di conservare il significato costruttivo di tutte le parti degli ordini senza avvalersi di elementi quali piedistalli, balaustre o paraste. A ciò si aggiunge il noto problema della cornice, tema ricorrente nella teoria dell'architettura del classicismo: la cornice deve essere riferita al singolo ordine cui appartiene o all'intero edificio? Schinkel risponde: “Se si utilizzano gli ordini colonnari, la cornice principale di un edificio deve essere proporzionata all'intera massa e altezza dell'edificio. Nel caso di tre ordini sovrapposti, la cornice superiore o è troppo piccola per l'intera massa o, se appropriata ad essa, è sovraproporzionata per l'ordine più in alto”. Il foglio H IV 20¹⁵⁵ [Fig. 1] ci restituisce Schinkel alle prese con lunghi calcoli che gli forniscono la prova aritmetica dell'insormontabilità del problema: non si può pervenire alla concordanza tra altezza dell'ordine, altezza del muro retrostante, misura della cornice e spessore del solaio. Nelle note a margine a questo disegno egli scrive: “La costruzione con ordini sovrapposti, come negli anfiteatri con semicolonne, è in verità solo apparenza [*nur Schein*], perché nell'insieme i muri risulterebbero troppo gracili. Per il posizionamento delle travi lignee assolutamente non c'è posto [si riferisce alle travi

¹⁵⁴ Cfr. DAL, p. 78.

¹⁵⁵ Ivi, p. 79.

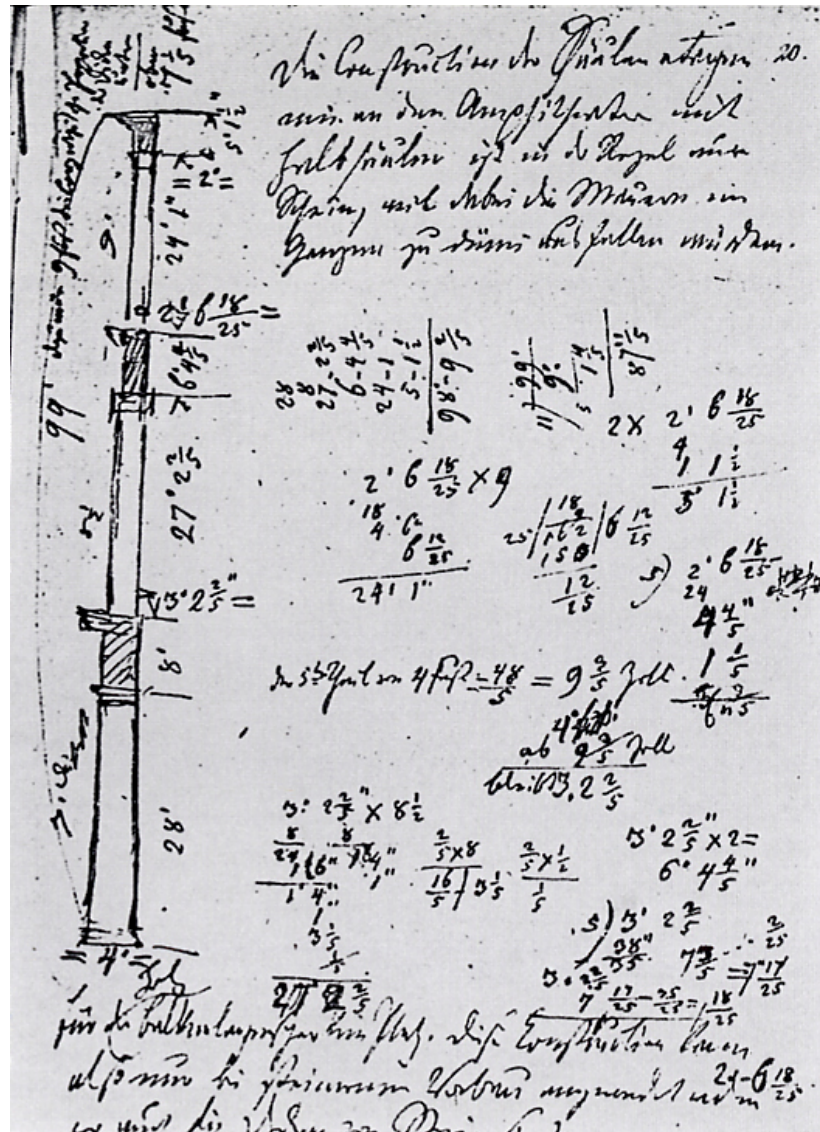


Figura 1. H IV 20

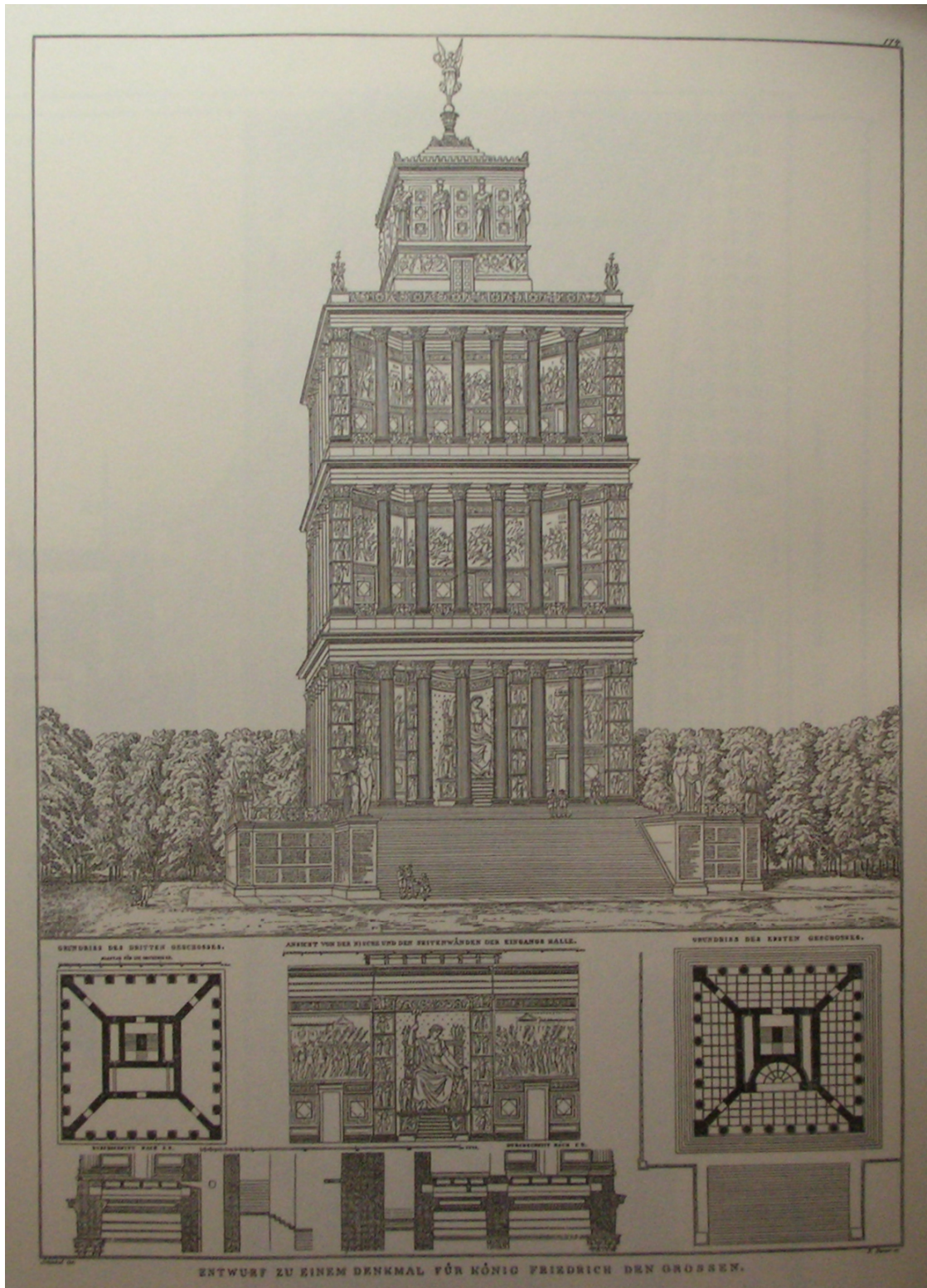


Figura 2. K.F. Schinkel - Monumento a Federico II (1833)

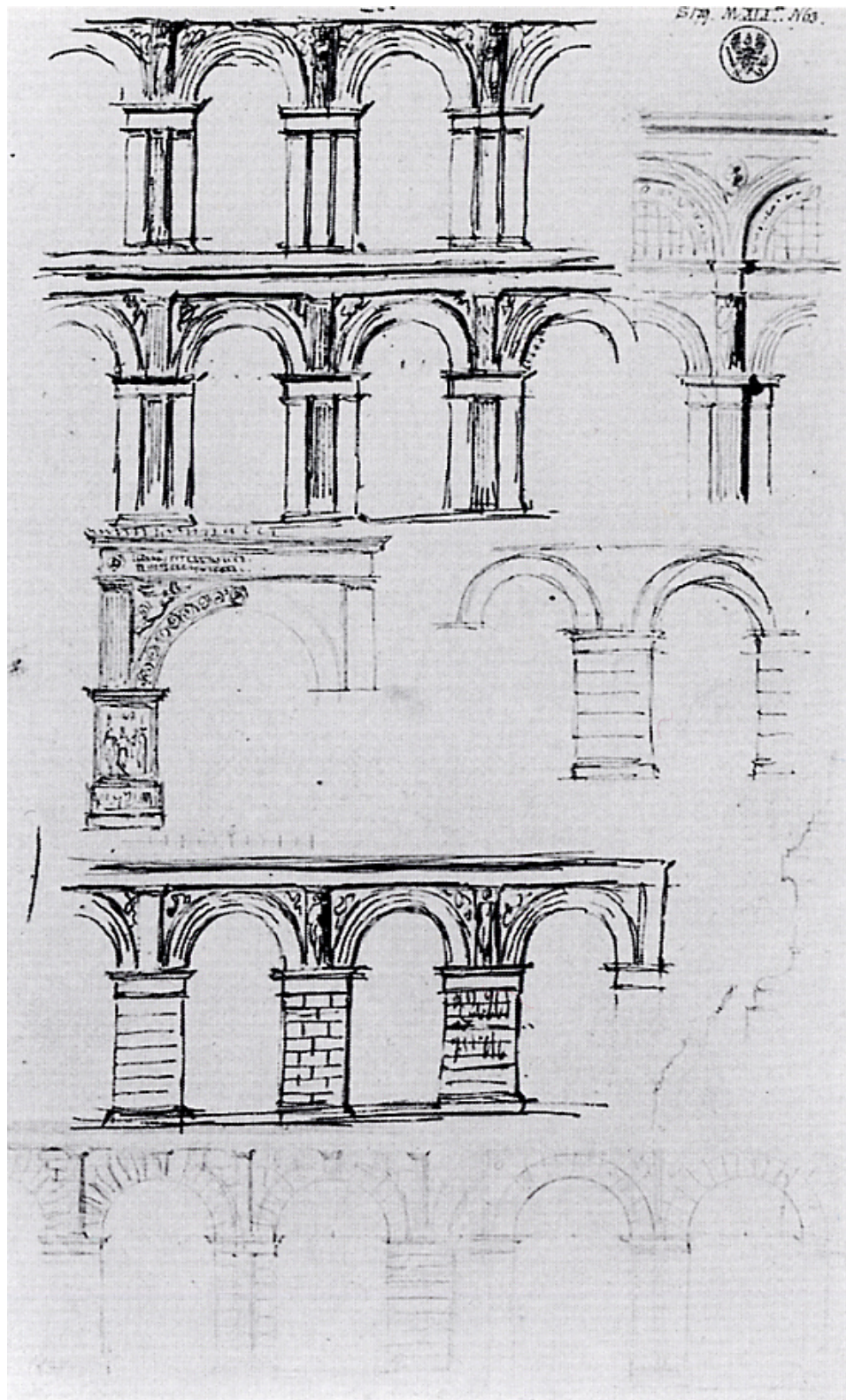


Figura 3. M XLI 63

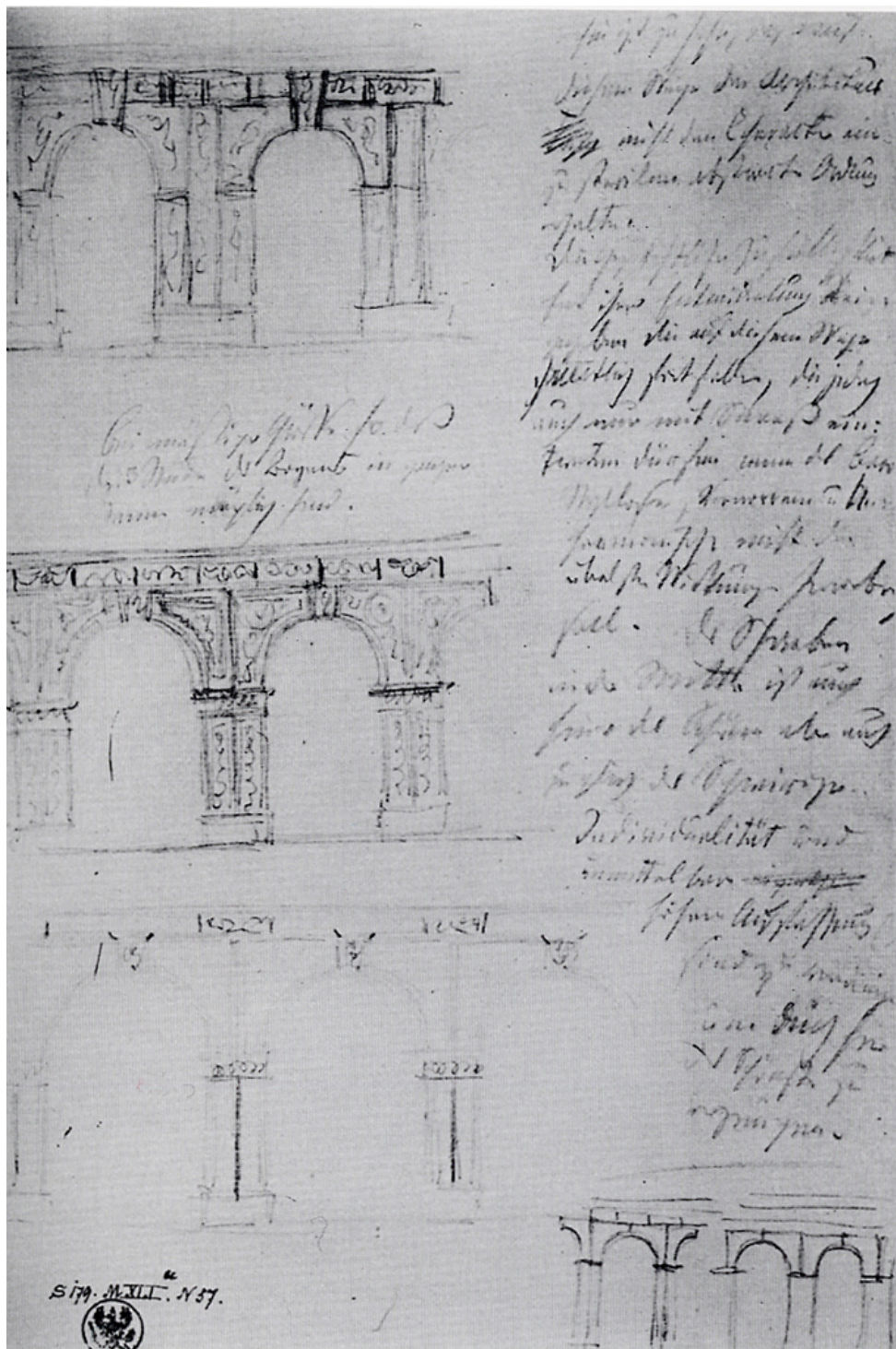


Figura 4. M XLI 57

dei solai]. Questa costruzione può essere utilizzata solo, dunque, in una costruzione in pietra se anche i tetti sono in pietra”. Infine, nei *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, si indica un altro tipo di soluzione in luogo di quella canonica: l'adozione di cariatidi, atlanti e telamoni sovrapposti verticalmente al primo livello di ordine¹⁵⁶.

Schinkel non utilizzò mai questo tipo di disposizione nella propria attività di architetto, con la sola eccezione di un progetto di monumento per Federico il Grande, eseguito nel 1833 [Fig. 2]. Il progetto, però, si discosta nettamente dalla tradizione classicista berlinese¹⁵⁷, al punto che si può concludere che non ci sia affatto una sovrapposizione degli ordini. Nonostante egli dichiarò nella *Sammlung*¹⁵⁸ di essersi ispirato al tipo del *Septizonium* romano, il modello antico è seguito abbastanza liberamente e gli ordini che concludono le 12 logge aperte (4 per ognuno dei 3 piani) sono unicamente del tipo corinzio. A conferma dei suoi precedenti studi, poi, i solai non sono lignei ma di ferro.

M XL 15.

Altri “modelli di architettura” sul tema arcate su pilastri. Schinkel è alla ricerca di configurazioni in cui la combinazione degli elementi (archi, sostegni, murature) dia luogo ad un complesso equilibrato, armonico e nello stesso tempo tettonicamente logico. In quelle descritte sinora, il problema è stato risolto o attraverso la netta separazione compositiva delle campate formate da ogni singola arcata, o ricorrendo alla combinazione tra struttura arcuata e struttura architravata. Abbiamo visto come, nel primo caso, le modanature ricoprano un ruolo di rilievo nel delineare il gioco della ripartizione delle forze statiche, e come la loro posizione eminente derivi dallo schema primigenio costituito dal disegno ripreso da Stuart e Revett (l'unico esempio antico di arco); tutte le soluzioni sinora approntate – ad eccezione di quelle che risultano dalla commistione tra arco e sistema trilitico - sono variazioni sulla logica costruttiva espressa da questo esempio, posto non a caso a introduzione del tema

¹⁵⁶ VORBILDER, pp. 55-56.

¹⁵⁷ Si veda quanto a proposito teorizzò Hirt; cfr. A.HIRT, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, cit., cap. 17, tavv. XVII-XVIII.

¹⁵⁸ SAE, p. 172; ed. it., p. 80.

dell'arco. Dovremo tenere a mente questo argomento durante la discussione che segue.

Il primo disegno¹⁵⁹ di questa tavola potrebbe inizialmente apparire estraneo alla struttura che organizza la serie degli esempi qui proposti e, in definitiva, contraddittorio rispetto al sistema teorico schinkeliano nel complesso. Come definire, infatti, la presenza di lesene a delimitare le campate se non come sconcertante? La lesena è sempre stata considerata da Schinkel l'emblema di quell'architettura "finta", non basata sulla costruzione, che egli ha sempre combattuto e indicato come errore, falsità e inganno. Perché ora compare, e in una parte così importante del suo studio teorico? A complicare la questione si aggiunge il fatto che il disegno ricorda più il tipo dell'arco trionfale romano che non il prototipo greco fornito dal volume di Stuart e Revett da cui Schinkel ha estratto la logica che organizza la successione degli esempi che sta modellando. Per poter rispondere a queste domande occorre dare uno sguardo agli schizzi che servirono come preparazione a questa tavola e cercare così di individuare il percorso seguito dall'analisi schinkeliana.

In questo sistema di facciata la difficoltà da superare è costituita dalla compresenza di elementi che appartengono alla struttura costruttiva dell'arcata e di altri che devono reggere la cornice che necessariamente deve concludere in alto la muratura. Questa difficoltà aumenta qualora si voglia sovrapporre verticalmente le arcate, nel caso di edifici a più piani. Sappiamo come avrebbe risolto questo problema un classicista di stampo rinascimentale: attraverso l'uso di una composizione in rilievo, dove gli archi sorretti da semicolonne sarebbero stati inglobati visivamente dalla struttura lesena-architrave addossata alla parete muraria. Si ricorderà che al riguardo Schinkel aveva espresso la sua più totale contrarietà, formulando il già citato *Grundprincip* [principio fondamentale]: "Le costruzioni ad arco non devono mai essere poste all'interno delle costruzioni con colonne: al contrario, le colonne con architrave retto possono essere costruite all'interno di archi voltati"¹⁶⁰. Nel foglio di schizzi M XLI 63¹⁶¹ [Fig. 3] vediamo Schinkel affaticarsi a separare i due

¹⁵⁹ Questa disposizione è simile a quella che si trova nel progetto per un monumento funebre dedicato ad Hardenberg, del 1822; cfr. *LEBENSWERK, Mark Brandenburg*, pp. 124 e ss.

¹⁶⁰ H IV 22; cfr. *DAL*, p. 81.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 90.

sistemi costruttivi, alla ricerca della soluzione più soddisfacente. L'esito cui giunge è la trasformazione del sistema di sostegni tripartito in un unico grande pilastro da cui emerge, al di sopra delle imposte, una colonna a sostegno della trabeazione superiore. Questa soluzione, però, non è ancora al riparo dal rischio di essere considerata alla stregua di un'architettura in rilievo. Un altro schizzo¹⁶² [Fig. 4] fornisce più chiaramente i passaggi di questa modificazione unitamente allo schema tettonico che ne deriva (in basso a destra); nel testo si legge: "E' da vedere se per questa via l'architettura non consegua il carattere di un ordine troppo sterile e astratto". In una nota a margine a un ulteriore foglio di schizzi è scritto: "Il riquadro [si riferisce alla modanatura di separazione delle campate] è, per principio e negli edifici di massa minore, non necessario. Tutto deve essere costruito con blocchi interi per ogni pezzo di architettura. Dunque ogni pilastro un pezzo"¹⁶³. Tornando ora al disegno della tavola M XL 15 possiamo notare che, in realtà, la murature che costituiscono i rinfianchi delle arcate sono di tipo diverso rispetto a quelle che formano i grandi piloni di sostegno. Il motivo è da ricercarsi nell'intenzione di Schinkel di tenere separate tutte le parti che costituiscono la composizione: i piloni di imposta, le arcate, la muratura di riempimento (che deve essere letta come una vera e propria parete muraria indipendente), i pilastri con la trabeazione di coronamento. Ecco perché questi ultimi non vanno interpretati come lesene ma come una struttura a sé stante che si interseca con le altre. Non possono però partire da terra, perché in questa zona, al di sotto della linea d'imposta dell'arco, sono solo i grandi piloni in pietra a fornire l'appoggio agli archi. Questa lettura non vuole omettere il fatto che, comunque, siamo in presenza di una soluzione ambigua, confusa. Non c'è dubbio, infatti, che se questo ragionamento può avere una sua validità dal punto di vista formale, non ne ha alcuna dal punto di vista costruttivo (è difficile pensare ad un muro costruito in questo modo). Una serie di *patterns* di natura diversa si incrociano e si intersecano a creare un disegno che difficilmente poteva soddisfare lo stesso Schinkel (un disegno dal vago umore piranesiano, si converrà). Proprio in ciò sta il suo fascino, a mio avviso, e spero che la lettura qui proposta sia servita a

¹⁶² M XLI 57; *ibid.*

¹⁶³ *ibid.*

comprendere il percorso seguito dalle riflessioni dell'autore e a spiegare una scelta che inizialmente poteva risultare incomprensibile.

Con il secondo disegno della tavola Schinkel abbandona sia l'idea dei riquadri modanati sia quella dei pilastri inseriti tra le arcate. Al loro posto troviamo delle vittorie alate che riempiono tutto lo spazio dei rinfianchi murari tra gli archi, ad evidenza del fatto che quei pilastri di cui si parlava poco fa difficilmente possono essere valutati come elementi strutturali. Il risultato è certamente più equilibrato e ha ragione Peschken a considerare che qui “tettonica e decorazione si riunificano nel modo più felice, in una forma del tutto nuova e autonoma”¹⁶⁴.

Nel terzo disegno, in basso, ritornano le modanature a inquadrare le singole arcate, e ciò perché i pilastri sono nuovamente suddivisi in tre parti. La struttura non è infatti di piccola massa (si ricordi la nota citata poco sopra) e quindi si rende necessaria una certa scansione ritmica. Il problema del sostegno della cornice (che in questo caso è occupata quasi per intero da un vasto fregio scolpito) è risolto senza indugi, attraverso l'introduzione di un pilastro all'estremità. Questo funge allo stesso tempo anche da necessario rinforzo per l'angolo della struttura. Non si tratta, però, di un pilastro che corre da terra fino al fregio – un tale espediente avrebbe rimesso in gioco il vecchio problema di trovare una mediazione tra elementi di grandezza differente – ma di un pilastro che si divide in due all'altezza della linea di imposta degli archi. La necessità di un pilastro all'angolo dell'edificio è connessa anche ad un'altra ragione: quella di assicurare visivamente il prospetto dell'edificio, motivo costantemente presente nell'architettura di Schinkel: “I pilastri agli angoli di un edificio sono da trattare il più possibile robustamente, in particolare quando ci sono tra i pilastri muri pieni”¹⁶⁵.

M XL 17-19.

Tema di queste tavole è il portico aperto costruito con archi e colonne. Ognuna delle tre tavole raffigura rispettivamente il portico in forma dorica, ionica e corinzia.

¹⁶⁴ DAL, p. 91.

¹⁶⁵ H IV 39, ivi, p. 78.

Un'ampia descrizione di questi disegni si trova nello studio dedicato a Schinkel dal genero Waagen¹⁶⁶, che richiama l'attenzione dei lettori su alcuni espedienti compositivi utilizzati nella costruzione qui presentata. A Waagen sembrano, infatti, di grande significato le piccole piastre di mediazione tra capitelli e conci d'imposta dell'arco, così come le decorazioni scultoree in rilievo applicate nei nodi salienti della struttura. E' proprio a proposito di questa decorazione che occorre ora spendere qualche parola: sia per quanto attiene a considerazioni formali sia per il suo contenuto figurativo, non vi possono essere dubbi circa la sua "grecoità". Tuttavia, se si prescinde dalla decorazione, questi portici devono essere presi come modelli di *Halle* aperta medioevale. Già dal 1810, nel commento al progetto per la ricostruzione della *Petrikirche* di Berlino¹⁶⁷, Schinkel sosteneva che il sistema arco-colonna era caratteristico della cultura architettonica paleocristiana, mentre nell'antichità romana archi e volte erano sempre combinati con pilastri. Se si aggiunge che sin dall'epoca del suo primo viaggio in Italia¹⁶⁸ Schinkel era convinto che all'antichità seguì un periodo di contaminazione stilistica, allora tutto questo ha un senso: il medioevo nasce quando un nuovo mondo deve essere costruito sulle macerie di un altro andato in frantumi ed è definito, in primo luogo, da una condizione di commistione stilistica¹⁶⁹. Ecco perché è "medioevale" combinare archi, colonne e decorazioni antichizzanti.

Resta il fatto che nella *Halle* dorica non vi sono colonne ma pilastri. Per trovare una spiegazione dobbiamo ritornare al testo che contiene il principale progetto per l'introduzione teorica, l'H IV 25-26¹⁷⁰. In quel luogo, riguardo la costruzione dell'arco su colonna, si teorizzavano le seguenti proporzioni: "la colonna di altezza di circa 7, 8 e mezzo diametri. L'altezza dell'archivolto $\frac{4}{5}$ fino a 1 del diametro superiore. La rastremazione della colonna $\frac{1}{7}$ o $\frac{1}{8}$, in modo che la linea non si allontani troppo dalla verticale perché ciò contrasterebbe spiacevolmente con la linea dell'arco,

¹⁶⁶ Cfr. G.F. WAAGEN, *Carl Friedrich Schinkel als Mensch und Künstler*, Berlin 1844.

¹⁶⁷ Cfr. LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 167-186. E' riprodotto qui il testo di accompagnamento al progetto originariamente pubblicato in K.F. SCHINKEL, *Architektonischer Plan zum Wiederaufbau der eingeäscherten Petrikirche*, Berli 1811.

¹⁶⁸ Cfr. ad esempio REISEN ITALIEN, pp. 116 e ss.

¹⁶⁹ Per questo aspetto cfr. M. POGACNIK, *Karl Friedrich Schinkel. Tettonica e paesaggio*, in *Karl Friedrich Schinkel Architettura e paesaggio*, a cura di M. Pogacnik, Milano 1992, pp. 19 e ss.

¹⁷⁰ Cfr. *supra*, nel capitolo "I progetti per l'introduzione teorica".

generando un contrasto perpendicolare”. Se ne deduce che la colonna dorica, contrassegnata da una più decisa rastremazione, non è adatta a questo tipo di costruzione, in quanto il suo profilo fortemente digradante contrasterebbe troppo con la perfetta verticalità del piano in cui è contenuto l’arco sovrastante.

Un’ulteriore conferma della “medioevalità” di queste disposizioni è rappresentata da alcuni studi¹⁷¹ di Schinkel su degli esempi di archi medioevali ripresi dal volume di Séroux d’Agincourt (Schinkel riporta al di sopra degli schizzi il riferimento preciso a quest’opera¹⁷²): è da questi disegni che proviene l’idea delle figure scultoree in rilievo poste nei punti più sensibili della struttura, quali ad esempio il punto in cui l’arco si imposta al di sopra del capitello.

Un foglio di schizzi sicuramente connesso con la realizzazione di queste tavole (M XLI 74¹⁷³) si occupa della ricerca delle giuste proporzioni tra le varie parti costituenti l’arco. E’ ribadito che l’intercolumnio di tre diametri di colonna può essere ancora coperto con un architrave e che quindi, affinché si possa conseguire con l’uso dell’arco un sensibile vantaggio, la distanza tra i due sostegni deve essere almeno doppia: “Intercolumnio. 3 diametri: può essere superato con un architrave rettilineo. 4 diametri: non sarebbe ancora sufficientemente giustificato l’arco, perciò l’intercolumnio deve essere il doppio, 6 diametri”.

M XL 20.

Sei variazioni sul tema della finestra, tutte incassate all’interno di robuste facciate in murature di pietra faccia a vista. Il tentativo è quello di delineare delle alternative al tema banale della finestra semplicemente ritagliata nel muro. Questi modelli prendono avvio da un principio: lasciare sussistere il muro nella sua essenza di superficie solida separandolo nettamente dagli elementi componenti la finestra. Così facendo le aperture che si praticano nella parete muraria offrono l’occasione di includere nella facciata stilemi architettonici di natura diversa da quella del muro. Le

¹⁷¹ M XLI 73; DAL, p. 92.

¹⁷² J.B.L. SEROUX d’AGINCOURT, *Histoire de l’art par les Monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu’à son renouvellement au XLI^e siècle*, cit., tav. 42 fig. 10; e tav. 67 fig. 16.

¹⁷³ DAL, p. 91.

finestre si trasformano in inserti, piccoli pezzi di architettura in sé conclusi, indipendenti.

Come si legge dal foglio H IV 36¹⁷⁴, una muratura così robusta serve due finalità: la prima di ordine ottica (“Costruzione del muro e costruzione delle aperture murarie. Per rendere la costruzione di un muro visibile da lontano, i giunti del materiale possono essere lavorati con forti incisioni, con ciò la grandezza e il vigore delle connessioni emerge meglio”); la seconda è correlata allo scopo dell’edificio (“Ciò è però utilizzabile solo quando l’edificio non può essere eseguito in proporzioni raffinate, perché allora la necessaria raffinatezza delle membrature architettoniche [*Glieder*] nelle cornici, nei bordi, ecc., non può produrre più nessun effetto, e viene così conseguito più il carattere della solidità [*Festen*] che quello del bello”). Tuttavia, può darsi il caso in cui le due esigenze della “solidità” e della “bellezza” devono essere ambedue presenti – gli esempi sono molteplici; Schinkel cita il caso del castello, che deve conseguire all’esterno una forma fortificata ma che, nello stesso tempo, deve contenere anche sale per ricevimenti e altre occasioni mondane – e allora bisogna cercare una mediazione tra i due generi: “Qui la composizione dovrebbe essere ordinata in modo che la solidità [*Festigkeit*] contrassegni il carattere principale della massa, in cui però le singole parti che sono in immediata connessione con l’interno emergano con una forma graziosa [*in zierlicher Form heraustreten*]. Ad esempio: finestre, porte, ecc.”.

Per le finestre di larghezza contenuta – le tre in alto – il vano della finestra è concluso in alto da un arco semicircolare; per quelle in basso, più ampie, è utilizzato l’arco ribassato: un arco a semicerchio, in questi casi, avrebbe raggiunto un’altezza consistente e sarebbe risultato sproporzionato¹⁷⁵.

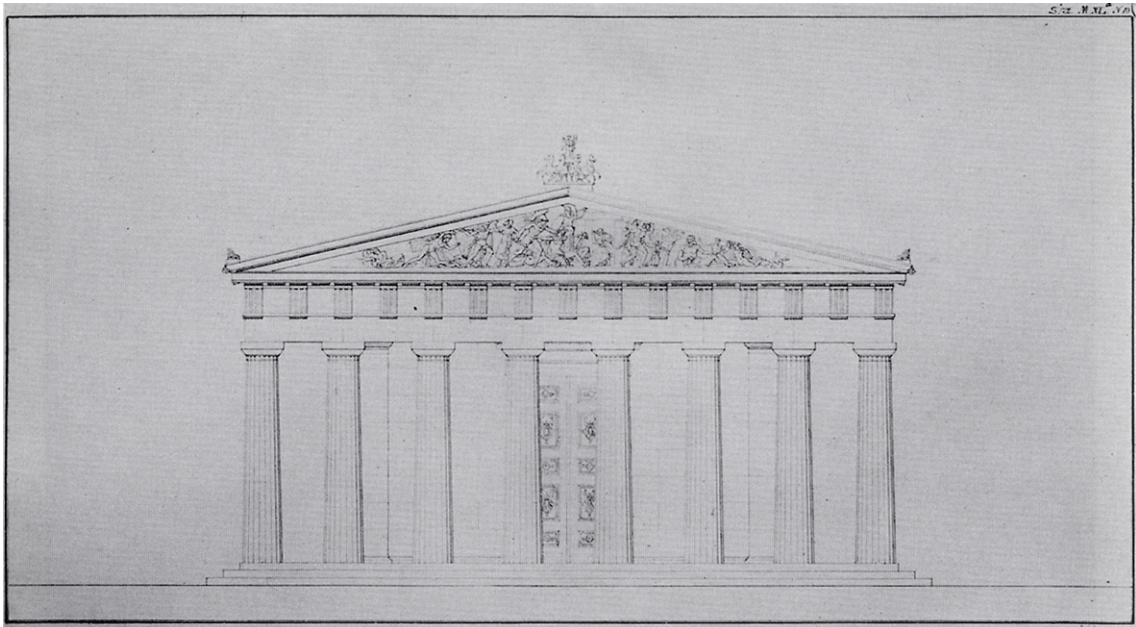
E’ da considerare che l’ultimo esempio della tavola è particolarmente simile al tipo di finestra utilizzato in seguito per la *Bauakademie*¹⁷⁶, progettata nel 1831 ed eseguita tra il 1832 e il 1836.

¹⁷⁴ Ivi, p. 95.

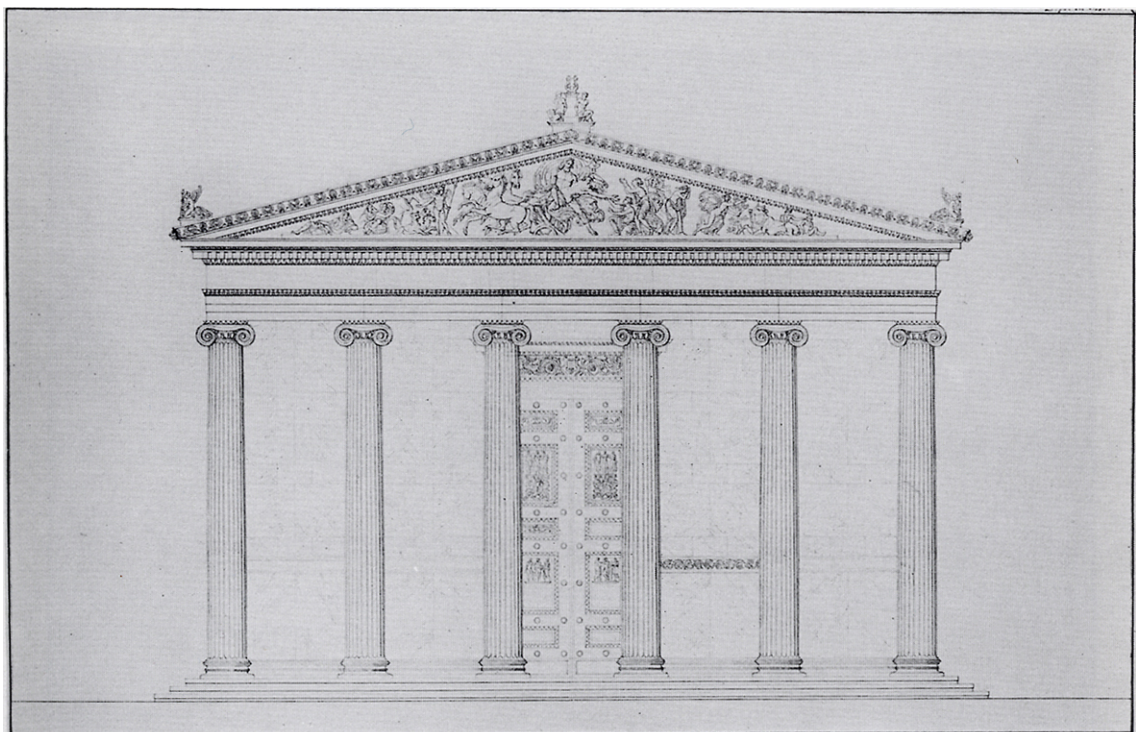
¹⁷⁵ Cfr. il foglio H IV 44: “Aperture murarie voltate. Se l’apertura è tanto larga che 2 colonne devono sorreggere la soprastante traversa allora non ci deve essere al di sopra un semicerchio (...) ma va utilizzato l’arco ribassato [*flache Bogen*] riempito con ornamenti”; DAL, p. 96.

¹⁷⁶ Cfr. LEBENSWERK, *Berlin III*, pp. 38-60.

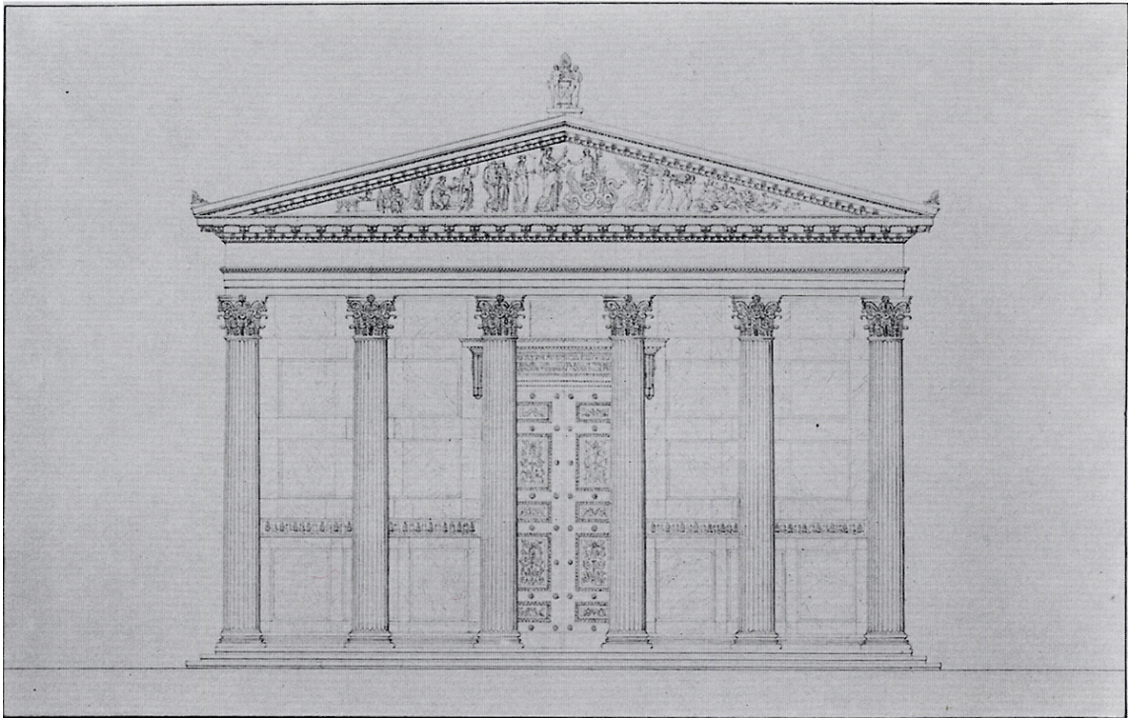
Questi 6 modelli sono emblematici della gerarchia dei valori prescritta dalla teoria dell'architettura di Schinkel quale sta emergendo dall'analisi dell'impianto del *Lehrbuch*: dapprima c'è la forma del muro, tettonicamente definita; poi, a un livello più basso, le aperture, distinte dalla struttura in cui si inseriscono, come appartenenti ad un altro strato; infine la decorazione, che può estendersi nello spazio residuale tra lo strato principale e quello secondario.



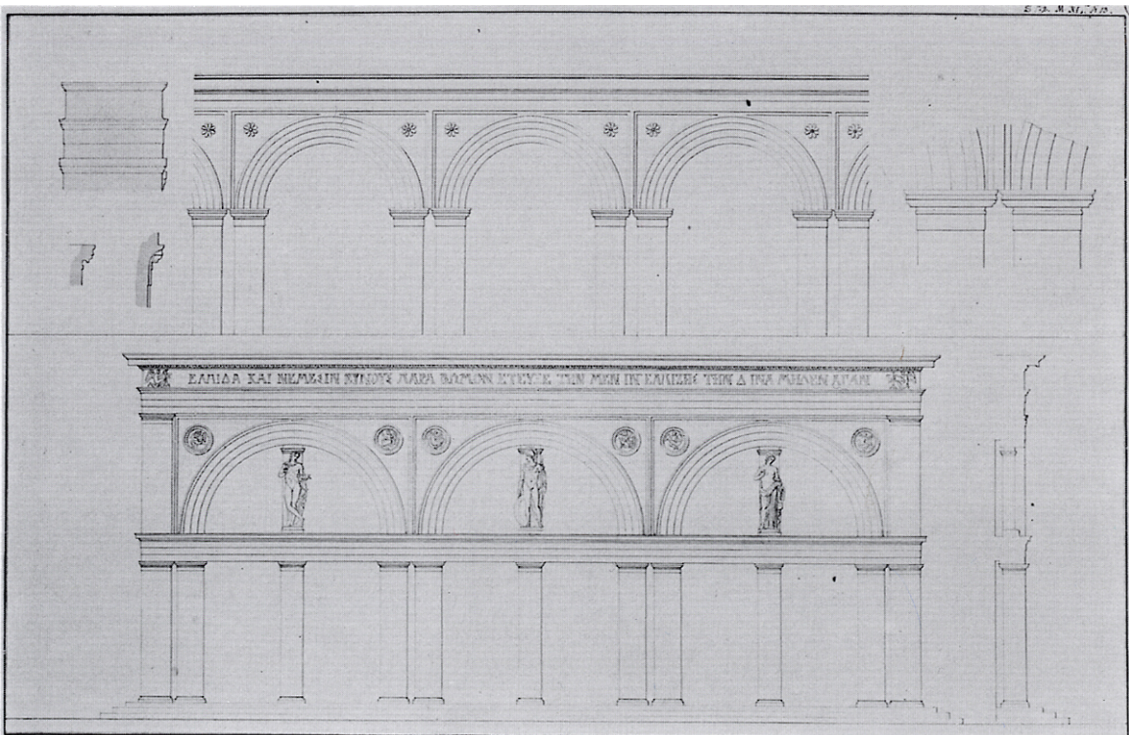
M XL 10



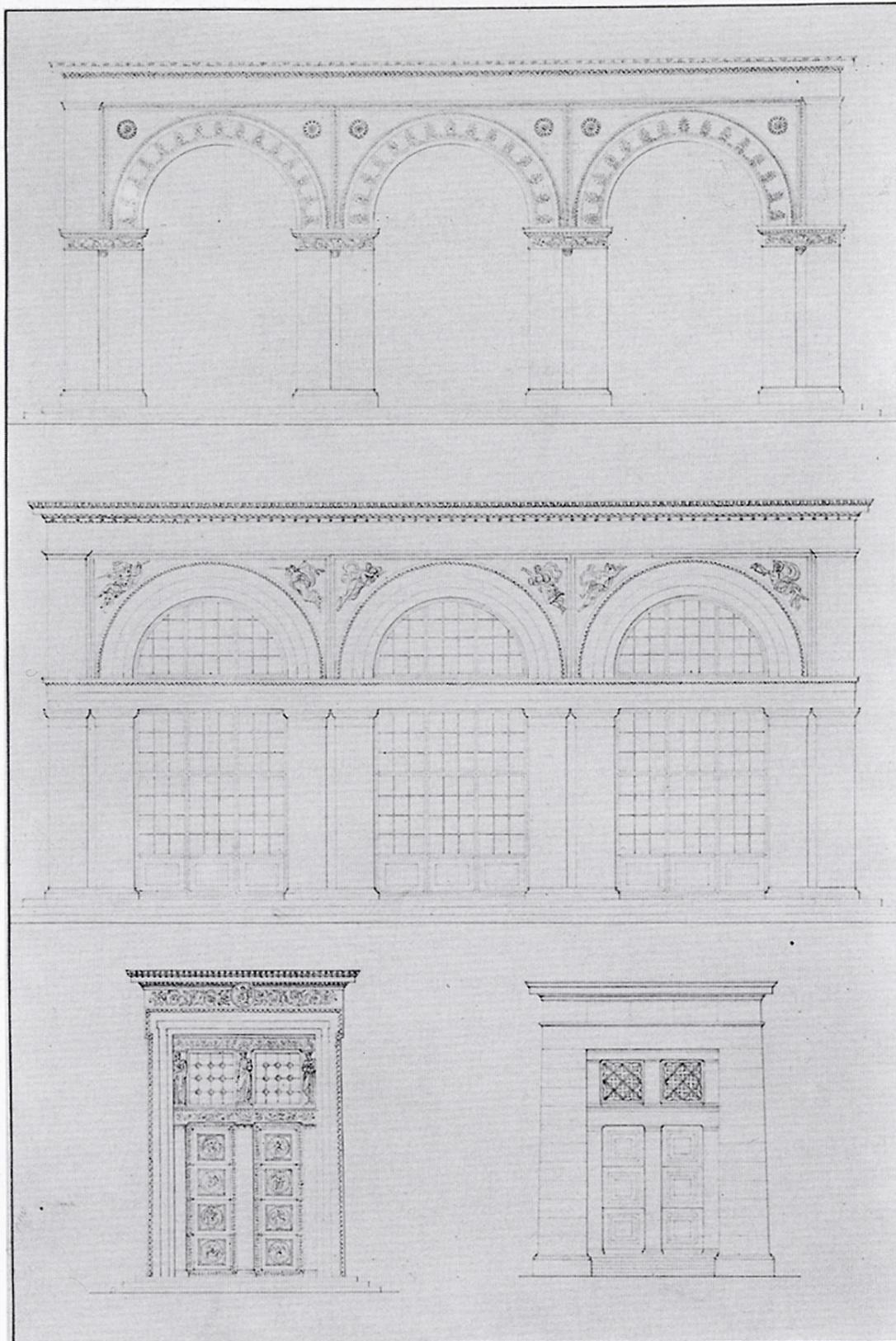
M XL 11



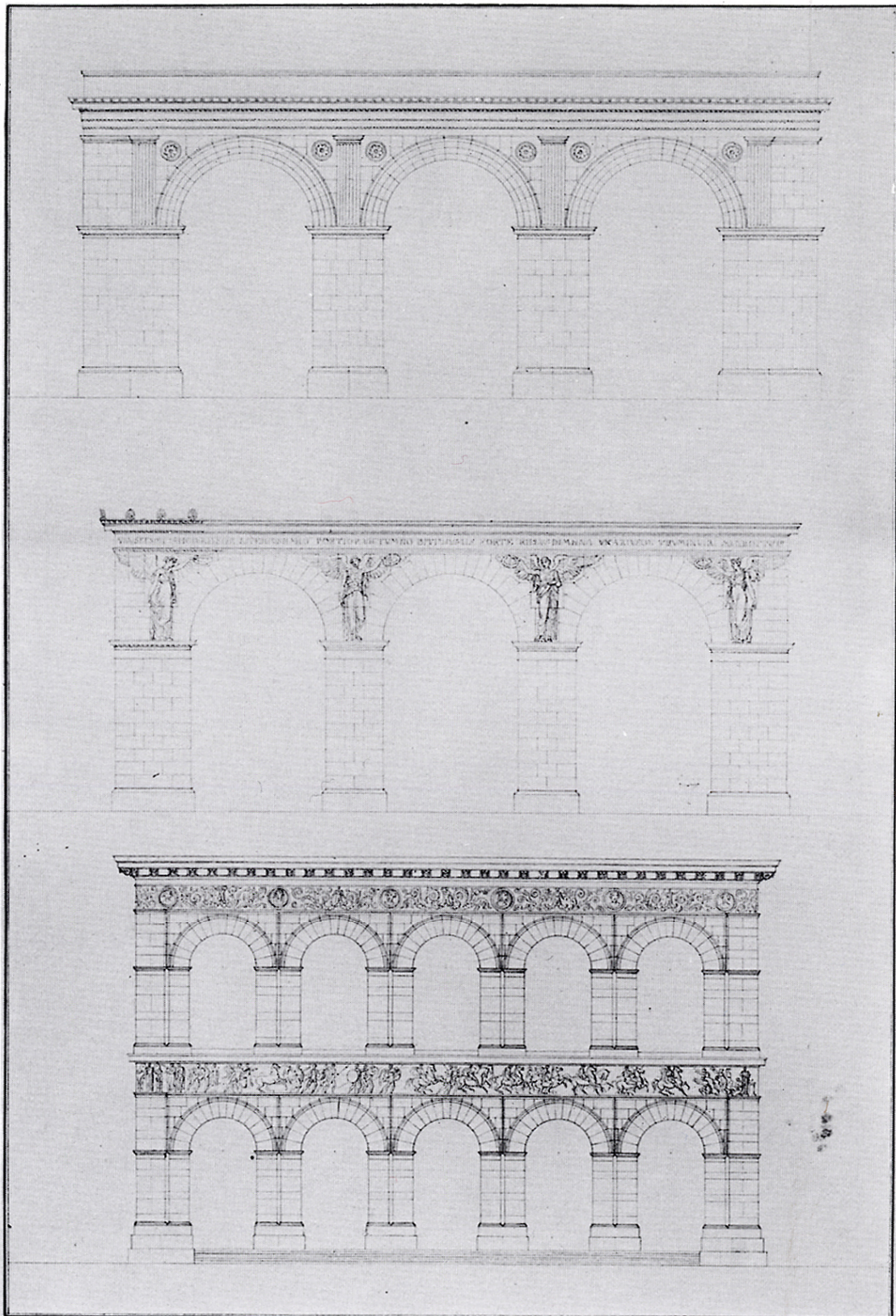
M XL 12



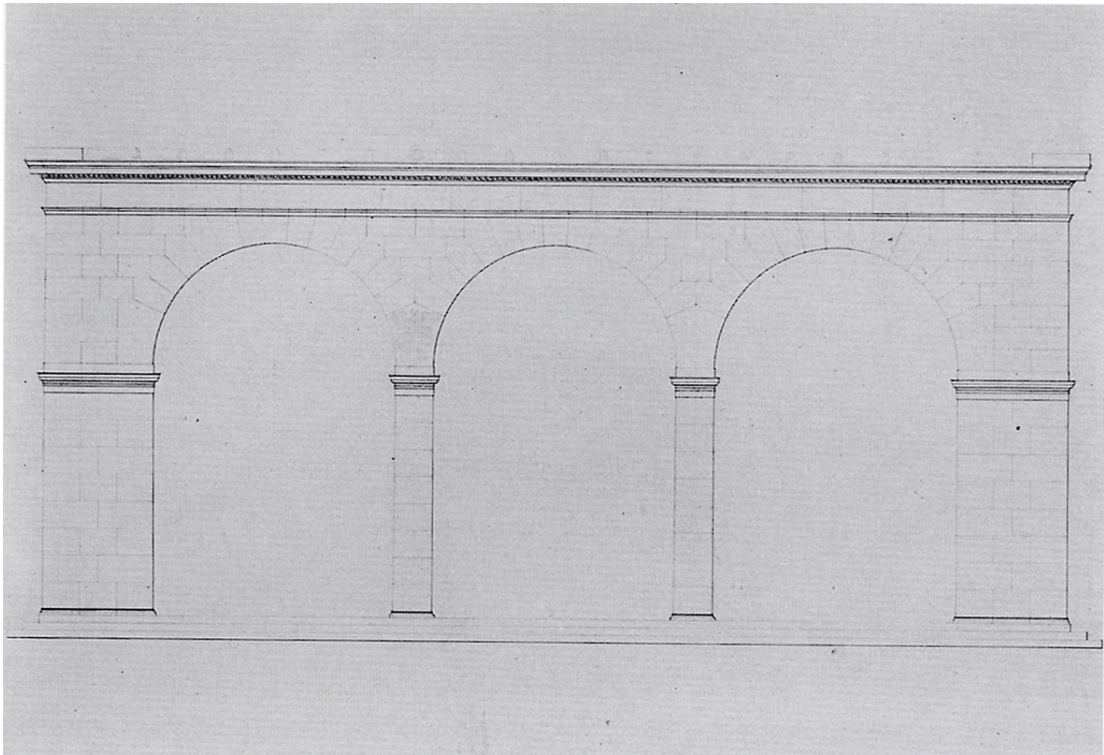
M XL 13



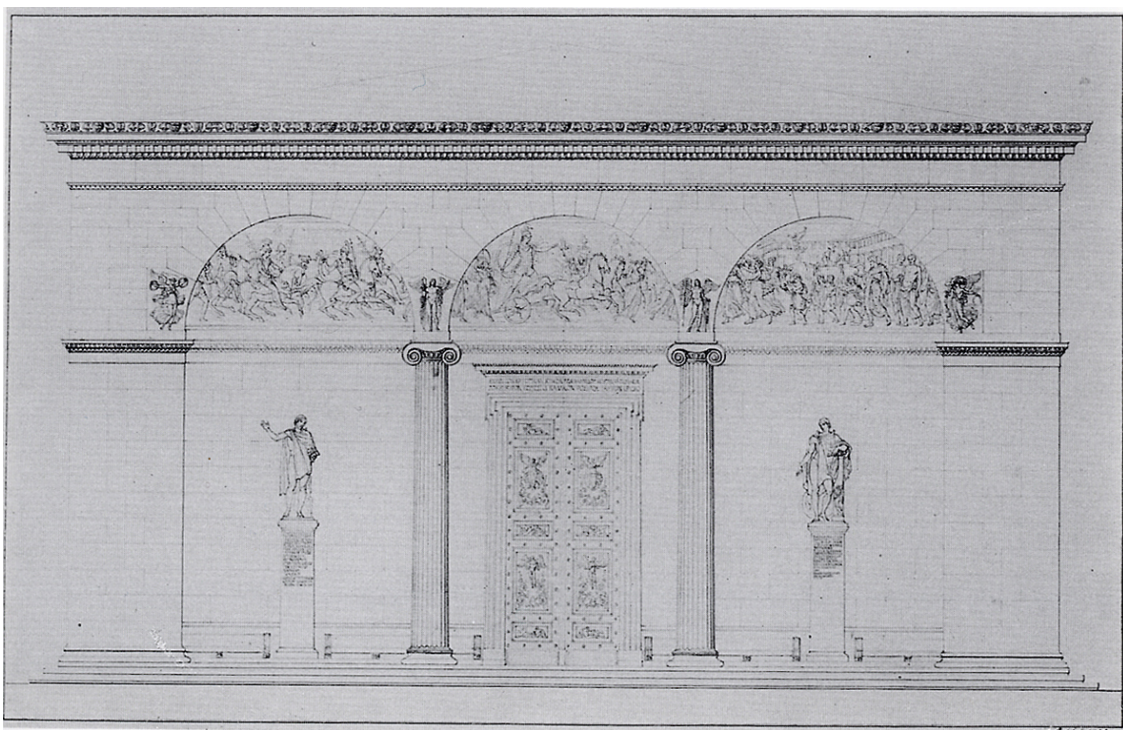
M XL 14



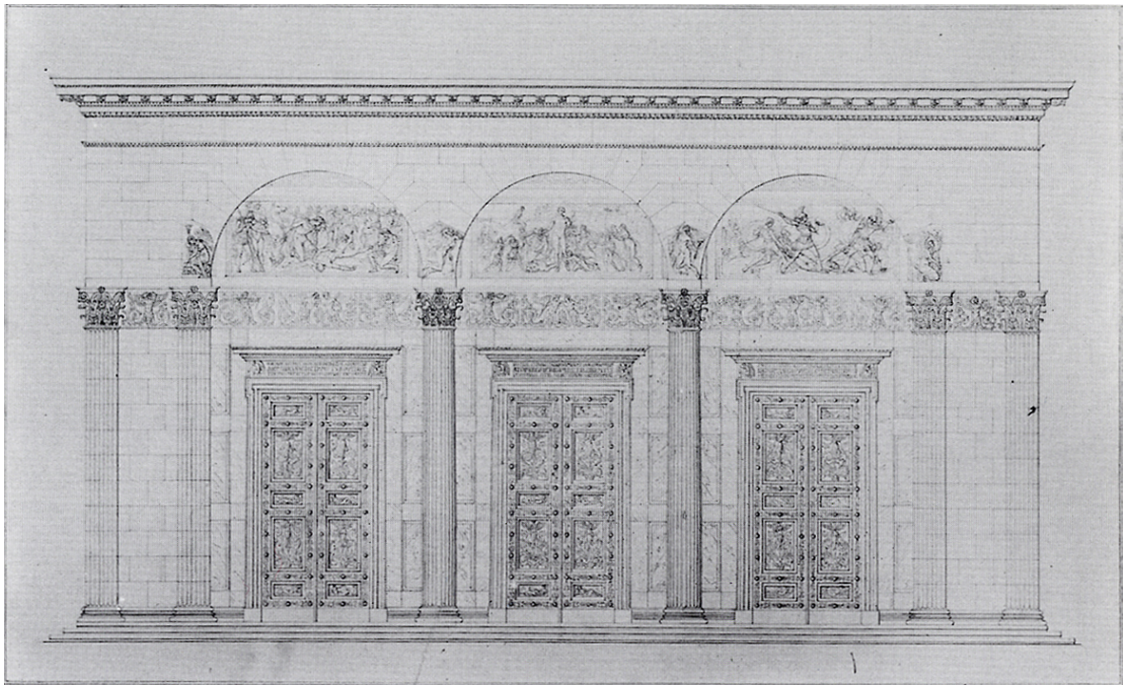
M XL 15



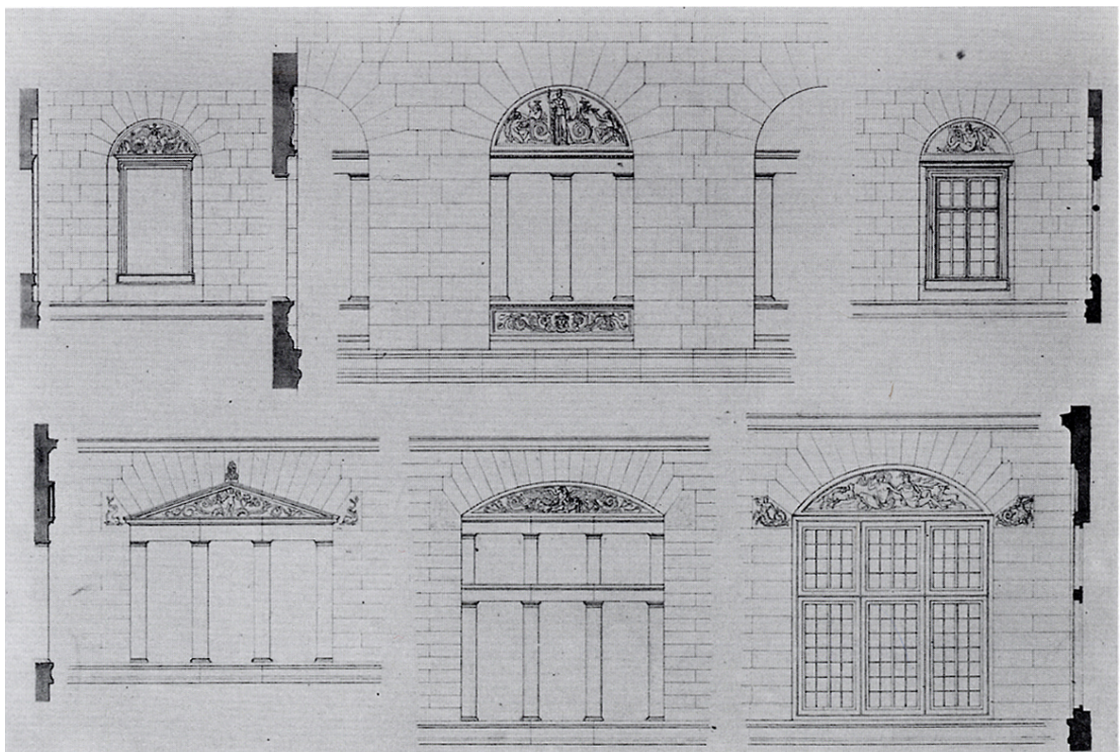
M XL 17



M XL 18



M XL 19



M XL 20

La serie delle tavole per il *Lehrbuch*.

3^a parte: Modelli di architettura – Esempi di Progetti.

La seconda parte dei “Modelli di Architettura” è dedicata all’illustrazione di alcuni esempi di progetto di edifici definiti attraverso l’assemblaggio degli elementi compositivi esposti nelle tavole precedenti (e che già erano il risultato della combinazione degli “elementi tettonici fondamentali”). La serie è palesemente incompleta. Basti pensare che mancano tipi architettonici quali il *Landhaus* [villa o casa di campagna], il museo, il teatro o l’edificio residenziale: tutti generi di cui Schinkel si era a lungo occupato e che rappresentavano le tipologie peculiari della città ottocentesca.

M XL 16.

L’arco di trionfo.

Il progetto è eseguito secondo la forma di un *Tetrapylon*. Consta di prospetto e sezione ed è dunque incompleto. Tutta la costruzione è fondata su quattro enormi piloni su cui si impostano quattro grandi archi cassettonati dello stesso spessore. Questi non reggono la cornice, che invece poggia su delle lesene che si innalzano dagli stessi grandi piloni. Per questo motivo la disposizione è confrontabile con quella illustrata nel primo disegno in alto della tavola M XL 15¹⁷⁷.

Si tenga presente che, in Germania, l’arco di trionfo costituiva il modello privilegiato per la progettazione delle porte di città¹⁷⁸ fino a quando Langhans, con la Porta di Brandeburgo (1789), non lo sostituì con quello dei propilei ateniesi. Il concorso per la costruzione dell’*Auertor* di Kassel (intorno al 1775), per cui stilarono

¹⁷⁷ Cfr. supra, in “La serie delle tavole per il *Lehrbuch*. 2^a parte: Modelli di architettura – Costruzione dei muri e sistemi di composizione delle facciate”.

¹⁷⁸ Cfr. F.E. Keller, *Triumphbogen in der Berliner Architektur des 17. und 18. Jahrhundert*, in Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft von 16. Jahrhundert bis Heute, cit., vol. “Katalog”, pp. 99 – 113.

progetti Simon Louis du Ry e Claude-Nicholas Ledoux, è in questo senso emblematico¹⁷⁹.

M XL 34, M XL 21.

Il Palazzo.

Anche questo progetto deve essere considerato come incompleto, essendo costituito solo da un prospetto e da un disegno di dettaglio della facciata principale. Il riferimento al fiorentino Palazzo Pitti è immediato. Schinkel visitò questo edificio nell'ottobre del 1824 e in quella occasione osservò con interesse il sistema di composizione della facciata¹⁸⁰.

All'interno di una robusta costruzione muraria si aprono vani arcuati per l'alloggiamento di porte e finestre, in questo modo questi elementi sono indipendenti dalla struttura del muro anche per ciò che riguarda il principio formale. La finestra tipo che viene reiterata lungo tutta la facciata è simile a quella raffigurata al centro in alto nella tavola M XL 20¹⁸¹. Le considerazioni lì svolte su questo tipo di composizione valgono anche per questo progetto; mi limito solo a sottolineare che il tema del progetto è il contrasto tra la muratura bugnata, che conferisce al palazzo l'aspetto della fortezza, e la raffinatezza delle aperture, che corrispondono alla presumibile ricchezza degli interni.

Il prospetto è articolato in tre parti, tra cui è data preminenza alla centrale. Il piano inferiore assume un carattere più severo degli altri, caratterizzato da aperture più piccole chiuse da grate. Al di sotto di ognuna di queste finestre si aprono delle piccolissime fessure quadrate che sono, con tutta probabilità, delle feritoie adibite alla difesa del palazzo. Particolare insolito e contrastante con il severo carattere dell'insieme, le logge e le terrazze alle estremità laterali del palazzo sono guarnite con alberi, a segnalare, forse, la presenza di un retrostante giardino.

¹⁷⁹ Cfr. D.WATKIN– T. MELLINGHOF, *Architettura neoclassica tedesca 1740-1840*, Milano 1991, pp. 237 e ss.

¹⁸⁰ Cfr. REISEN ITALIEN, p. 232; Schinkel definì il palazzo "*festungsartig*" [del tipo fortificato].

¹⁸¹ Cfr. *supra*, in "La serie delle tavole per il Lehrbuch. 2ª parte: Modelli di architettura – Costruzione dei muri e sistemi di composizione delle facciate".

M XL 35.

Il Ponte.

Questa tavola è datata dall'autore stesso, sul retro, al 1825. Il progetto è quindi successivo all'unico ponte costruito da Schinkel durante la sua attività professionale: lo *Schlossbrücke* di Berlino, progettato nel 1819 ed eseguito tra il 1821 e il 1824¹⁸². Rispetto a quest'ultimo [Fig. 1], il progetto in esame presenta delle sensibili differenze. Le grandi arcate ribassate (della misura di circa 19 metri) non sono pensate come opere in muratura ma sono delle grandi travi autoportanti in ghisa. Come nello *Schlossbrücke*, queste si impostano al di sopra di grandi piloni di sostegno. In corrispondenza del piano stradale il ponte è concluso da una balaustra, anche questa in ghisa, lavorata a traforo. Durante il viaggio che Schinkel condurrà in Inghilterra qualche anno dopo egli avrà modo di studiare gli innovativi sistemi costruttivi messi a punto dagli ingegneri inglesi per questa tipologia edilizia. L'uso della ghisa come materiale per le strutture architettoniche, comunque, non costituiva più già da tempo una novità (si pensi solo ai ponti costruiti da Thomas Telford sul finire del XVIII secolo). Friedrich Gilly la utilizzò nel 1800 per il progetto del ponte che avrebbe dovuto mettere in comunicazione il *Lustgarten* con la piazza dell'Arsenale (lo stesso sito dove in seguito Schinkel edificherà lo *Schlossbrücke*), ma già nel numero di esordio della rivista *Sammlung nutzlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* comparve un disegno di Frick, completo di particolari costruttivi, che ritraeva il ponte in ferro di Coalbrookdale¹⁸³.

Esaminando un disegno preparatorio a questo progetto [M XX 241; Fig. 2] si può notare come le arcate in ghisa siano ancora concepite sul modello di quelle in pietra. Il materiale non è ancora trattato tenendo conto delle sue peculiari caratteristiche meccaniche, il che avviene solo quando Schinkel si accinge ad eseguire il progetto in esame. Non c'è più necessità, infatti, di disegnare un piano di imposta obliquo (come è inevitabile per gli archi in pietra, dove i giunti devono essere

¹⁸² Cfr. LEBENSWERK, *Berlin II*, pp. 63-78. Il progetto fu pubblicato anche nella *Sammlung*: SAE, pp. 113-114; ed. it., p. 58.

¹⁸³ «Sammlung nutzlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend», 1 (1797), tav. VI.



Figura 1. K.F. Schinkel - Schlossbruecke (1819)

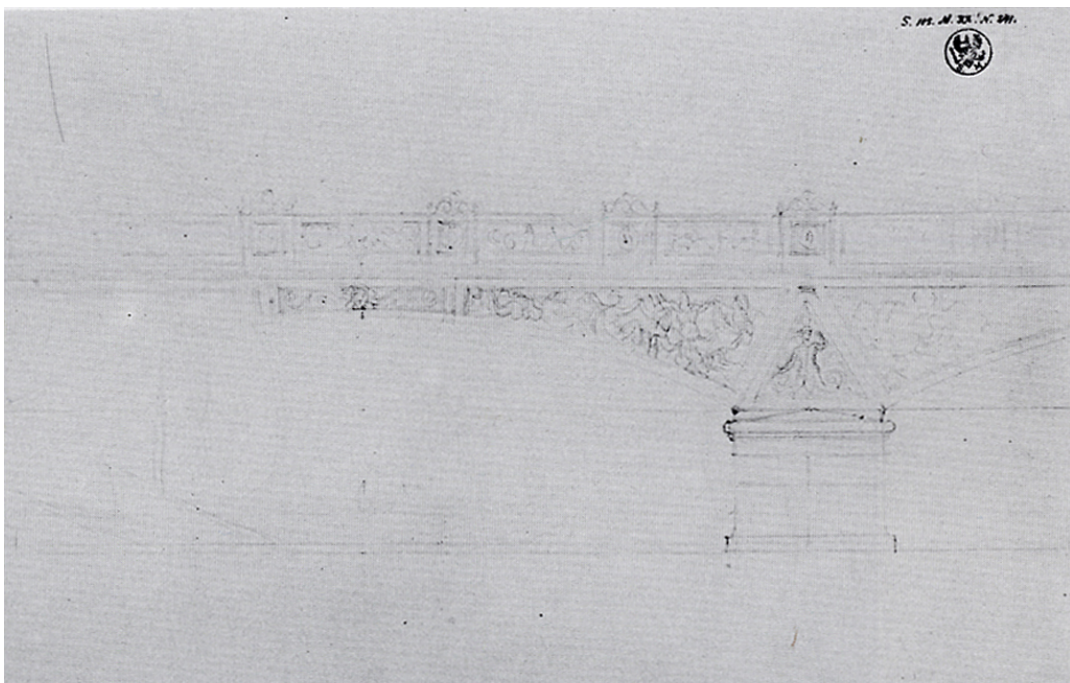


Figura 2. M XX 241.

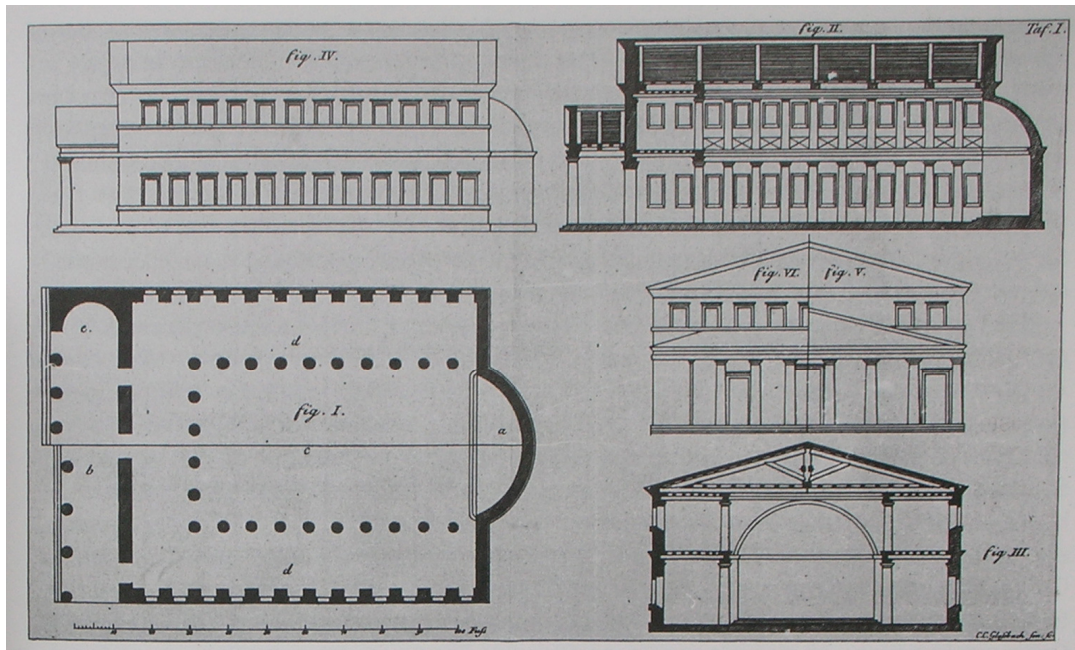


Figura 3. A. Hirt - La basilica antica



Figura 5. K.F. Schinkel - Duomo al Lustgarten (1822)

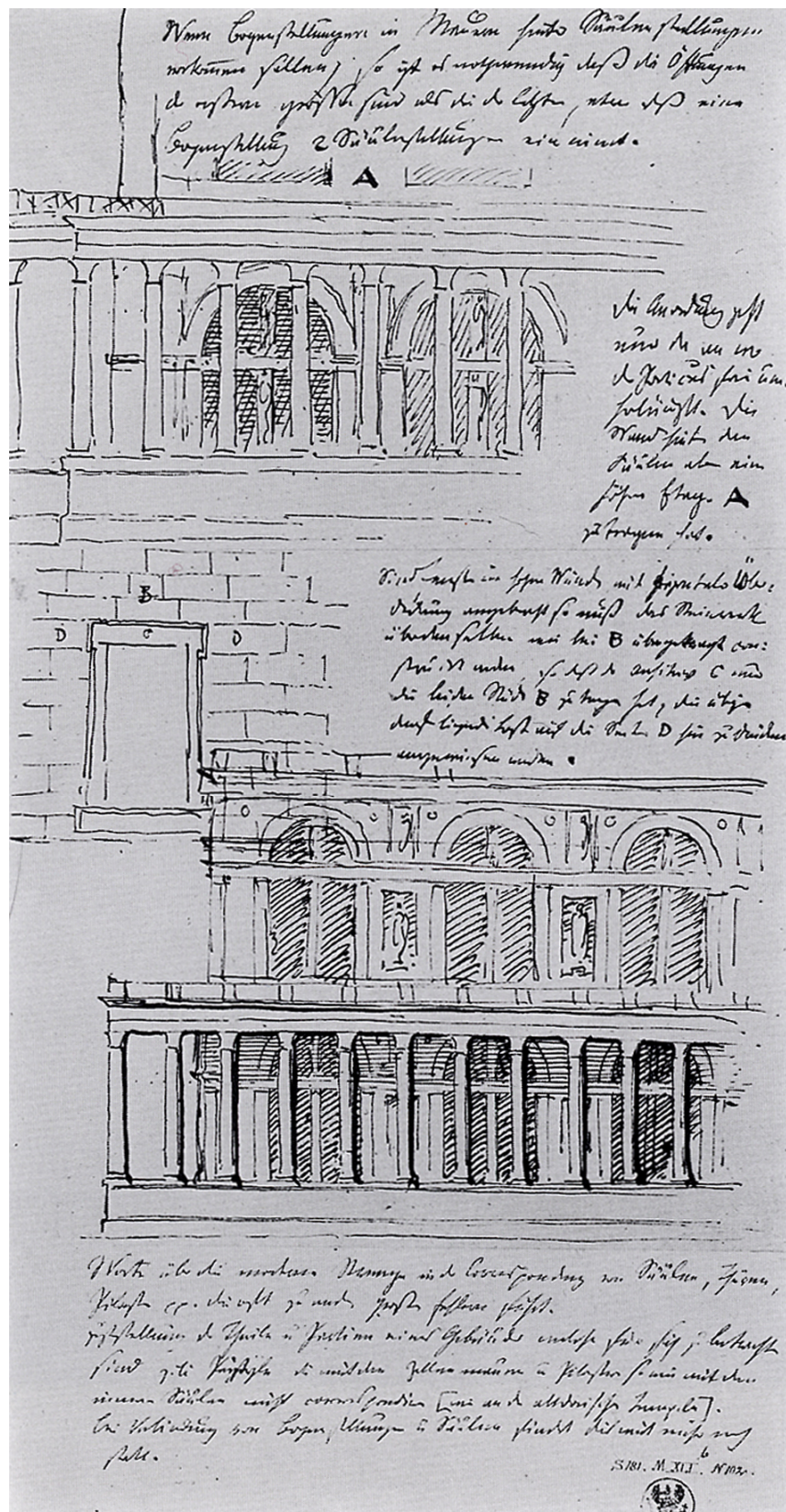


Figura 4. M XLI 102

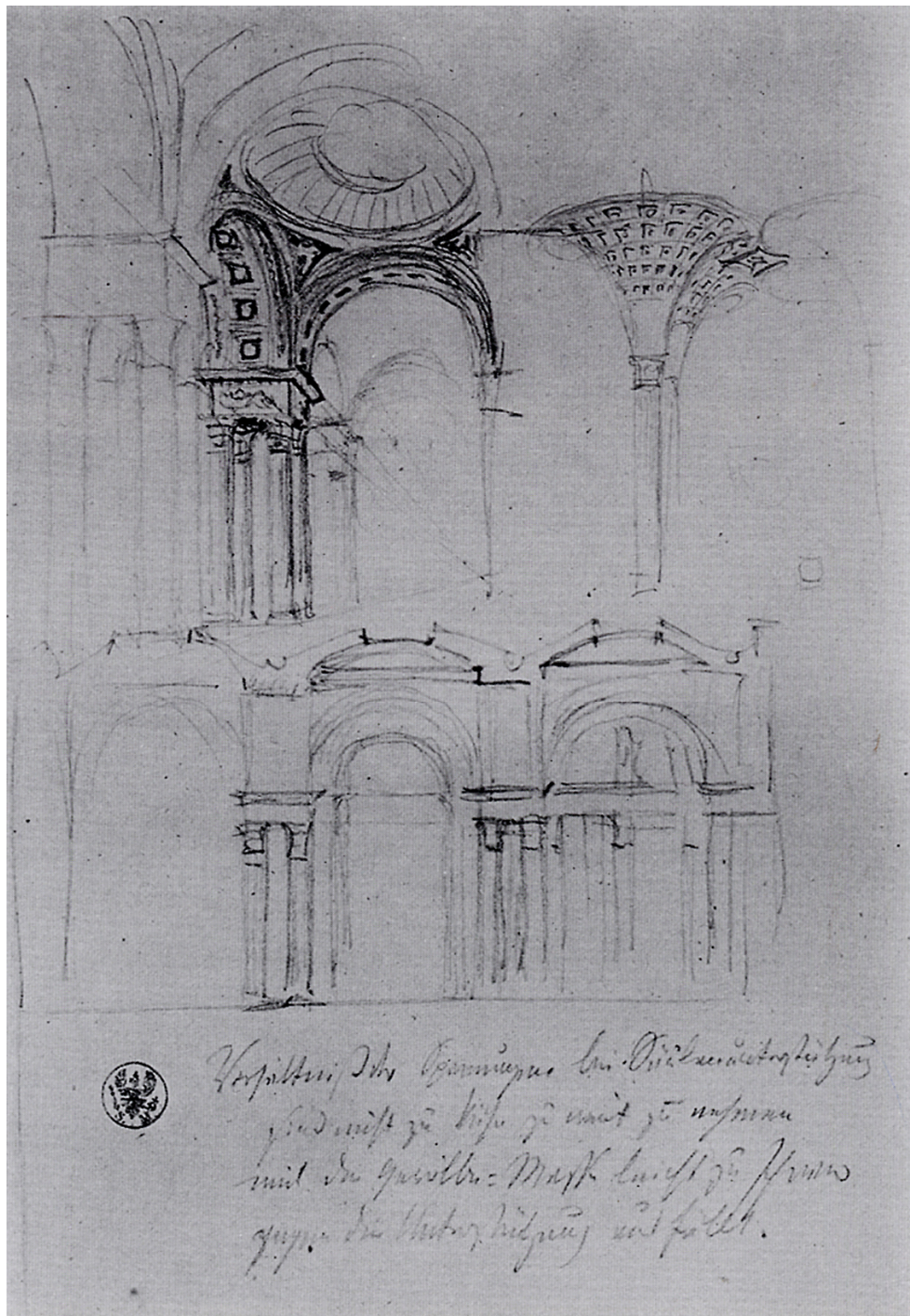


Figura 6. M XLI 76 b

orientati verso il centro in modo che i conci possano lavorare solo a compressione) ma la trave-arco può essere assicurata attraverso bullonatura ad una superficie verticale.

Nel 1826, nel corso del viaggio che condurrà in Inghilterra insieme all'amico Peter Beuth, Schinkel avrà modo di rendersi conto personalmente del dirompente impatto che innovative tecniche di costruzione e recenti scoperte nel campo dei materiali stavano producendo sull'architettura del suo tempo. Da quel momento in avanti l'architettura di Schinkel si avvarrà estesamente dei materiali metallici, mentre prima di allora il loro impiego era limitato alle parti meno nobili della costruzione - o, come in questo caso, a particolari tipologie edilizie¹⁸⁴. Egli, comunque, attraverso un ampio ricorso alla decorazione, si affatica a definire in bellezza l'uso di un materiale tanto poco convenzionale. Particolarmente appropriato alla natura della ghisa appare il lavoro a traforo utilizzato per la balaustra, Schinkel se ne serve per delineare una fantasmagoria di tipo acquatico: tritoni, cavalli marini, nereidi.

M XL 32-33.

La Basilica antica.

Le due tavole che descrivono la basilica antica danno finalmente forma ad un progetto compiuto, completo di pianta, sezioni e prospetti.

Nel considerare questo progetto, non si può non pensare alla famosa descrizione della basilica antica contenuta nel *De Architectura* di Vitruvio. Si tratta di un tema di marca prettamente classicista: generazioni di architetti si erano sino ad allora cimentate nel tentativo di "ricostruire" il tipo della basilica quale emergeva confusamente dalla sommaria descrizione vitruviana¹⁸⁵. Come è noto, l'interesse suscitato da questa tipologia non è mai stato solo di genere archeologico:

¹⁸⁴ Lo studio più esauriente sulle concezioni di Schinkel in merito al rapporto tra caratteristiche dei materiali e forma architettonica è G. PESCHKEN, *Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur*, in «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 1/2 (1968), pp. 3-40.

¹⁸⁵ VITRUVIO, *De Architectura*, VI, II, 4-5. Rispetto a quelle di altri edifici pubblici (dettagliatissima è, ad esempio, quella del teatro), la descrizione della basilica in Vitruvio è brevissima e strettamente collegata a quella del foro, di cui è in qualche modo uno spazio accessorio, sebbene di grande dimensione e importanza.

dall'impianto della basilica antica, infatti, deriva in linea diretta quello della chiesa cristiana, ragione che già da sola sarebbe sufficiente a giustificare tanta profusione di sforzi¹⁸⁶; a ciò si aggiunge, poi, che l'unico edificio costruito da Vitruvio fu proprio una basilica, quella di Fano.

Anche Aloys Hirt, il perenne avversario di Schinkel, scrisse un saggio sull'argomento¹⁸⁷ cui era accompagnato una tavola ricostruttiva della basilica vitruviana [Fig. 3]. Hirt sostiene con decisione che in origine la destinazione d'uso della basilica era unicamente quella di tribunale e solo successivamente l'edificio finì per assolvere anche l'altra funzione alla quale è rimasta legata, ossia quella di borsa-merci¹⁸⁸. Seguendo il proprio tipico modo di argomentare, Hirt ipotizza che il testo di Vitruvio sia stato nel tempo alterato¹⁸⁹. In alternativa, dal momento che nessuno tra i resti monumentali di basiliche romane corrisponde all'esposizione del *De Architectura*, egli si mostra disposto a credere che Vitruvio abbia coscientemente cambiato la forma dell'abituale basilica proprio per distinguere meglio le due funzioni¹⁹⁰. Per comprendere l'atteggiamento di Hirt bisogna ricordare che il suo modo di ragionare voleva essere simile a quello dei grandi architetti ed eruditi rinascimentali. Secondo la sua opinione, l'architetto, accingendosi a risolvere un qualsiasi compito, dovrebbe pensare a come avrebbe agito un architetto antico al suo posto: solo così egli può giungere alla soluzione corretta. Se l'architetto deve costruire una chiesa, e siccome essa deriva dalla basilica¹⁹¹, allora è a questa che l'architetto deve rivolgere la sua attenzione per avere un chiaro quadro d'insieme

¹⁸⁶ Anche nella Germania dell'inizio del XIX secolo il dibattito sull'architettura religiosa era incentrato, in primo luogo, sull'analisi della basilica antica. Il punto di connessione tra questa tipologia e il moderno edificio per il culto era naturalmente rappresentato dalla basilica paleocristiana. Il tentativo più approfondito per giustificare teoricamente l'adozione di questo modello fu quello effettuato da Leo von Klenze, in un volume edito nella cattolica Monaco: L. von KLENZE, *Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus*, München 1822. Naturalmente, Klenze rifiutava decisamente ogni operazione tesa a presentare l'età gotica quale epoca di maggior splendore per la religione cristiana.

¹⁸⁷ A. HIRT, *Ueber die Basilika von Vitruv*, in «Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend», 2 (1806), pp. 3-25.

¹⁸⁸ Proprio il fatto che sia le basiliche antiche che le nuove sono delle sedi giurisdizionali rappresenta, per Palladio, la prova dell'intimo rapporto che lega i due tipi; cfr. A. PALLADIO, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570, Libro III, cap. 20.

¹⁸⁹ A. HIRT, *Ueber die Basilika von Vitruv*, cit., p. 22.

¹⁹⁰ Ivi, p. 25.

¹⁹¹ Cfr. anche Id., *Historisch-architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen*, in «Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Literatur und Kunst», Berlin 1789, pp. 3-25.

entro cui svolgere la sua attività progettuale. Per sua sfortuna, Hirt era un ottimo erudito ma non un brillante architetto. La sua ricostruzione della basilica vitruviana lo dimostra, tutta tesa a ricercare le tracce dell'edificio ecclesiastico nel modello originario da cui deriva, come si evince dal grande abside posto a prolungamento dell'edificio, particolare infelice che resta avulso dalla rimanente parte della struttura. Il progetto di Schinkel, con molta probabilità, assunse tra gli altri riferimenti critici anche questa ricostruzione.

Passiamo ora all'analisi delle due tavole di Schinkel. Un peristilio di colonne corinzie circonda per tre lati una costruzione di altezza doppia che contiene, all'interno, uno spazio porticato e coperto. I muri della costruzione principale sono composti con l'impiego della combinazione di archi e struttura trabeata, secondo il più volte discusso originale sistema che Schinkel propose per il progetto del teatro di Amburgo. Osservando la pianta si nota che il notevole spessore di questi muri non è dovuto solo al fatto che essi devono raggiungere un'altezza doppia rispetto al colonnato esterno e sorreggere il grande tetto di copertura, ma anche perchè al loro interno sono poste le scale che conducono alle tribune che si affacciano sullo spazio centrale. Il tetto, che deve chiudere una luce rilevante, è in metallo. L'autore non si dimostra ancora pronto a lasciare che un materiale non tradizionale possa segnare in modo sensibile la conformazione di uno spazio che, in fin dei conti, doveva apparirgli di genere aulico, e nasconde alla vista l'intelaiatura metallica del soffitto con pannelli (presumibilmente lignei) appesi alle travi. Oltre che per il riferimento al teatro di Amburgo, questo espediente fa propendere a datare il progetto al 1826 – cioè immediatamente prima del viaggio in Inghilterra. A questa struttura principale se ne affianca una accessoria, che segue una diversa concezione costruttiva: una compatta costruzione in muratura faccia a vista in cui si aprono una serie di finestre semplicemente architravate. Probabilmente questo corpo di fabbrica – che curiosamente ricorda il “calcidico” di cui parla Vitruvio nella sua descrizione¹⁹² - riceve la sua ragion d'essere dalla doppia funzione assolta della basilica, lo stesso motivo che procurava tante difficoltà a Hirt.

¹⁹² VITRUVIO, *De Architectura*, VI, II, 4.

La basilica di Schinkel non possiede una determinazione specifica per ciò che attiene alla funzione e solo la decorazione del frontone fornisce un'indicazione in tal senso: vi è raffigurata una scena di amministrazione della giustizia. Nonostante ciò, sono portato a ipotizzare che le ragioni che stanno alla base della scelta di inserire la basilica antica tra i progetti-modello di edifici siano altre. Se si considera un lavoro preparatorio a questo progetto [M XLI 102; Fig. 4] appare chiaro che lo studio di Schinkel si concentrò maggiormente sulla relazione tra la costruzione principale e il peristilio colonnato. Leggiamo nelle note a margine: "Se devono essere poste costruzioni ad arco all'interno di muri dietro a colonnati, allora è necessario che la luce delle prime sia più ampia di quella dei secondi; di modo che un'arcata contenga all'incirca due colonne. La disposizione si addice solo ai casi in cui un portico circonda l'edificio"¹⁹³. Nello schizzo, le arcate del muro si alternano con delle nicchie contenenti delle statue, e il ritmo secondo cui si combinano le colonne del peristilio con gli elementi strutturali che compongono la parete muraria dietro di esse è sfalsato. Nel piano, ad ogni colonna corrisponde un vuoto nella muratura. Questo accorgimento finisce per produrre, in alzato, un'effetto che un architetto come Schinkel non poteva non considerare come spiacevole: al di sotto di tutti i vuoti del secondo piano, compresi quelli delle nicchie, vengono a trovarsi delle colonne. Tutto ciò, inoltre, avrebbe comportato sicuramente anche degli inconvenienti costruttivi relativamente al posizionamento nella parete delle travi trasversali di sostegno alla copertura del portico. Il problema compositivo che si parava davanti a Schinkel è riassunto in questo breve periodo: "Parole sul moderno rigore riguardo alla corrispondenza tra colonne, porte, pilastri, ecc., che spesso conduce ad altri grandi errori. Verifica [*Feststellung*] delle parti e delle porzioni di un edificio che sono da trattare separatamente. Ad esempio i peristili, che non sono in relazione con i muri della cella e i pilastri, così come con le colonne interne (come nei templi dorici antichi). Nelle combinazioni di archi e colonne ciò ha luogo ancora di più"¹⁹⁴. Con il progetto definitivo Schinkel sembra essere riuscito a trovare una risposta coerente alle difficoltà insite nel tema. Qui il ritmo secondo cui si combinano tutti gli elementi

¹⁹³ DAL, p. 103.

¹⁹⁴ *Ibid.*

(colonne del portico, pilastri di sostegno agli archi, colonne del secondo ordine, pilastri d'angolo) conduce a una soluzione di particolare eleganza che contempla, allo stesso tempo, quel trattamento separato delle componenti di natura differente – nel caso specifico il peristilio, la scatola dell'edificio, il corpo di fabbrica annesso – che è una costante dell'architettura schinkeliana. La valenza del progetto consiste proprio in ciò: la ricerca di un accordo polifonico tra parti disomogenee che sono in sé stesse concluse e autonome¹⁹⁵. Particolarmente originale è l'elemento della scala che si sviluppa nell'intercapedine muraria, il cui percorso, visibile anche dall'esterno, qualifica fortemente il prospetto dell'edificio. Il risultato che scaturisce è una sperimentazione che trae da un presupposto antico i mezzi per elaborare un moderno edificio pubblico e non una restituzione archeologica del tipo originario.

Analizzando questo progetto ho finora dato per scontato che si trattasse di un saggio che procedeva a partire dall'essenza della costruzione antico-romana. Bisogna constatare, però, che manca una caratteristica basilare: la costruzione voltata, che ogni architetto dell'ottocento associava naturalmente a quel tipo di architettura. D'altro canto è presente un elemento che non si ritrova nella gran parte delle ricostruzioni del tipo basilicale – e tanto più in quella di Hirt - e cioè il peristilio colonnato, generalmente considerato di estrazione greca. Ora, se ricordiamo le difficoltà riscontrate da Schinkel riguardo l'integrale interpretazione tettonica del tipico tempio greco periptero¹⁹⁶ (difficoltà espresse anche nello stralcio citato poc'anzi), è ipotizzabile che in questo progetto egli abbia tentato una sintesi delle due matrici costruttive antiche, assumendo di ognuna gli aspetti più convincenti. Attraverso il procedimento della separazione degli elementi architettonici non omogenei ne risulta un edificio di cui si distinguono chiaramente tre parti: il corpo principale, corrispondente al grande spazio interno; il peristilio che lo circonda, mediazione tra esterno e interno; il corpo ausiliario. Ognuna di queste tre componenti ha la sua propria opera di copertura, tra cui emerge in altezza quella timpanata del grande spazio centrale coperto. Quest'ultimo sembra la parte più chiaramente identificabile

¹⁹⁵ Peschken, invece, riscontra nell'esercizio sul tema della basilica antica la prova del classicismo dogmatico di Schinkel. Tale concezione avrebbe raggiunto il suo apice proprio in questo periodo, immediatamente prima, cioè, del viaggio in Inghilterra; cfr. *ibid.*

¹⁹⁶ Cfr. *supra*, nel paragrafo "La serie delle tavole per il *Lehrbuch*. 1ª parte".

come di derivazione romana ma, se la mia ipotesi è corretta, potrebbe benissimo essere interpretabile come una cella - *naos* - del tempio greco che, accogliendo in sé il tratto distintivo della basilica romana, si trasforma in un vaso praticabile. Con ciò, inoltre, sarebbero anche risolti i problemi insiti nella tettonica del tempio greco, in primo luogo quelli sollevati dalla presenza di un'unica copertura a falde che, se ben si addice alla costruzione della cella, stride fortemente con la struttura architravata del peristilio¹⁹⁷. Con il progetto della basilica antica Schinkel sembra indicare all'architettura pubblica del suo tempo compiti e requisiti: una sintesi di modelli tratti dalla classicità sia greca che romana selezionati in base alla razionalità dei principi costruttivi.

M XL 30-31.

La Chiesa parrocchiale.

In questo progetto Schinkel tenta di trovare un accordo tra gli specifici problemi tettonici che lo tenevano a quel tempo impegnato con la tradizionale forma della chiesa protestante. La generica chiesa parrocchiale protestante della Germania del nord era, allora come oggi, conforme al tipo della *Saalkirche*. Con questa espressione si intende una chiesa che ha come principale caratteristica quella di essere una sala solitamente rettangolare, dal soffitto non troppo alto e direzionata in modo che dal portale d'ingresso la vista sia immediatamente guidata verso l'altare. Altre peculiarità tipologiche sono riconoscibili nelle piccole gallerie sopraelevate che

¹⁹⁷ Qualche tempo dopo, in una lunga nota posta quasi alla fine del suo *I quattro elementi dell'architettura*, Gottfried Semper esplicherà in modo più limpido questa "incongruenza" che Schinkel percepisce ma non teorizza: "Vediamo chiaramente dalle travature che corrono attorno alle mura del tempio all'interno dei vestiboli, che altrimenti non avrebbero una spiegazione plausibile, come le mura della cella vadano considerate come la vera delimitazione esterna del tempio. Infatti la copertura a spioventi del tempio, che racchiude tutto, sembrerebbe contraddire quest'idea, ma questa è appunto una delle incongruenze dell'architettura greca, racchiusa nell'idea elaborata", il periodo che segue è sorprendentemente attinente all'analisi che ho cercato di condurre: "L'altra incongruenza è ancora più grande, cioè la disposizione ipetrale della cella: per quanto possiamo immaginarci anche noi, l'interno doveva restare completamente aperto, oppure, sullo stile delle basiliche, avere un tetto molto sopraelevato, oppure (secondo Ferguson) essere illuminato da finestre ricurve, tuttavia non saranno mai eliminati del tutto i dubbi che proviamo davanti a questo sorprendente ibrido di due elementi architettonici tanto disorganici (il tetto e la recinzione)"; G. SEMPER, *I quattro elementi dell'architettura*, Braunschweig 1851; ed. it. in appendice a H. QUITZSCH, *La visione estetica di Semper*, Milano 1989, pp. 230-231 (corsivo mio).

sporgono sulla sala (*Emporen*) e, occasionalmente, nella tribuna per l'organo posta al di sopra dell'atrio d'ingresso. Gli *Emporen*, come spiega Schinkel stesso presentando il progetto per la chiesa di Straupitz¹⁹⁸, si rendono necessari affinché si possano sistemare il maggior numero di posti a sedere possibile in un'area limitata. I requisiti formali sono gli stessi che usualmente si associano alla chiesa riformata in genere: austerità, modestia, contegno. In breve, la *Saalkirche* è un'aula di riunione in cui i fedeli si recano spinti dal desiderio di riconoscersi gli uni con gli altri in quanto "comunità". A questa comunità si partecipa, in linea teorica, come pari e, quindi, non c'è quasi mai separazione netta tra la zona dove si officia il culto e quella dove siedono i credenti.

La pianta del progetto di Schinkel segue perfettamente questo schema che potremmo chiamare "assembleare": un rettangolo di proporzioni 1:2 che lascia ingombro il centro dello spazio. Tutta la chiesa si riduce, in pratica, a questa semplice aula, con l'eccezione del vestibolo d'ingresso (cui segue una fila di colonna a sostegno della tribuna dell'organo) e dell'abside dove è sistemato l'altare. Lungo i lati della sala le colonne binate che riportano il peso della volta disegnano un esilissimo corridoio, che comunque non è possibile considerare come uno spazio distinto da quello centrale. L'unica deroga al tipo tradizionale di chiesa protestante è rappresentata, in questo progetto, dall'assenza degli *Emporen*, sostituiti con dei semplici corridoi. I prospetti laterali sono organizzati con l'ormai consueto sistema schinkeliano della combinazione di archi e pilastri trabeati, solo che qui viene leggermente complessificato. All'interno dell'arco più grande, infatti, ne è sistemato un secondo un poco più in profondità ed è in questo che trovano alloggio le finestre. Il risultato formale finisce per ricordare gli archi a ghiera romanici, ma non è possibile stabilire se questo sia un effetto ricercato intenzionalmente. La volta che copre l'aula interna è del tipo a botte ribassata, una tipologia non contemplata negli "Elementi tettonici fondamentali". In alcuni studi di preparazione (M XLI 91, M XL 76a, M XLI 248 e M XLI 75¹⁹⁹), Schinkel ha ripetutamente fatto esperimenti con il tipo della volta a botte a tutto sesto, provando tutte le combinazioni di assemblaggio già

¹⁹⁸ SAE, p. 116-117; ed. it., p. 70. La chiesa fu costruita tra il 1829 e il 1830.

¹⁹⁹ Cfr. DAL, p. 104.

presentate nello loro schema costruttivo con il foglio M XL 8²⁰⁰. Alla fine si decide per la soluzione a sesto ribassato in quanto, probabilmente, la minore altezza risultante è maggiormente proporzionata alle misure della pianta. Una volta a botte con profilo semicircolare avrebbe finito per rendere lo spazio dell'aula troppo sontuoso e quindi in contrasto con il carattere dimesso della chiesa parrocchiale. Senza contare che una chiesa di questo tipo sarebbe stata troppo vicina al genere di chiese costruite dai gesuiti (il cui modello era la cinquecentesca chiesa del Gesù di Jacopo Vignola). Sta di fatto che in questa chiesa è poco riconoscibile il modello della basilica antica, che infatti, come si è appena visto, è stato proposto come esempio di edificio pubblico e non di edificio culturale.

Schinkel di questi anni è distante infinitamente dall'architetto che proponeva maestodontiche cattedrali neogotiche²⁰¹ e scriveva pagine esaltate sull'argomento dell'"Edificio religioso"²⁰². Al contrario, questa chiesa si inserisce all'interno di una serie che delinea una variazione continua sul tema dell'architettura sacra. Queste variazioni prescindono sempre più, con il passare del tempo, dall'afflato romantico-religioso e tendono alla ricerca di un equilibrio tra le necessità del culto e la valenza urbana delle architetture²⁰³.

M XL 24-29.

La Cattedrale.

Organizzato secondo il tipo della *Hallenkirche* (chiesa coperta porticata), il progetto per la cattedrale presenta dimensioni colossali: la pianta misura 120 X 75 m, per un'altezza del fronte di circa 37,5 m. Per questo motivo è naturale pensare a questo come a un progetto correlato all'annosa vicenda della sistemazione del

²⁰⁰ Cfr. *supra* in "Elementi tettonici fondamentali".

²⁰¹ Cfr. LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 187-202; anche NACHLAß, vol III, pp. 188-207.

²⁰² Cfr. DAL, pp. 30 e ss.

²⁰³ La ricerca sul significato urbano della chiesa è reso esplicito, a mio avviso, soprattutto dalle diverse varianti di chiese proposte per i sobborghi di Berlino nella *Sammlung*; cfr. SAE, pp. 118-134; ed. it., pp. 71-72. I progetti risalgono al 1828. Per l'analisi di queste chiese cfr. H.N. FRANZ-DUHME, U. RÖPER-VOGT, *Schinkels Vorstadtkirchen. Kirchenbau und Gemeindegründung unter Friedrich Wilhelm III. in Berlin*, Berlin 1991.

duomo berlinese, sul *Lustgarten*²⁰⁴. Su questa piazza (dove successivamente sarà eretto l'*Altes Museum* di Schinkel) sorgeva sin dal 1750 il duomo costruito da J. Boumann il vecchio, adiacente alla residenza regale prussiana. Dopo le guerre di liberazione nazionale dall'occupazione francese si rese necessario mettere mano in modo consistente all'opera, che presentava ampi segni di degrado. L'incarico è affidato a Schinkel nel 1816 ma da allora in avanti il suo operato è oggetto di innumerevoli contestazioni da parte del re, specie per ciò che riguarda le questioni economiche. A questi si aggiunge poi la figura del *Kronprinz* (erede al trono), dilettante architetto, che, spinto dalle proprie smanie di grandezza – per la verità spesso alimentate da Schinkel stesso – non di rado si intromette nel lavoro di progettazione²⁰⁵. Per nulla soddisfatto della situazione creatasi, Schinkel è costretto ad accondiscendere alla volontà del sovrano e conserva l'impianto della vecchia chiesa, riuscendo solo ad utilizzare piccoli accorgimenti per migliorare le proporzioni poco felici dell'insieme. I lavori di ristrutturazione si concludono nel 1822 e la prova dell'insoddisfazione di Schinkel è la cortina di alberi piantata davanti al fronte principale, in modo da occultare parzialmente le ali laterali [Fig. 5]. Nemmeno il *Kronprinz*, però, è contento della soluzione e continua a cullare l'idea di un duomo monumentale che rappresenti adeguatamente l'unione del trono e dell'altare²⁰⁶. Quello del *Lehrbuch* era un programma privato di Schinkel ed è per questo che è plausibile considerare questo progetto di cattedrale quasi come una contro-proposta per il duomo berlinese.

L'edificio si presenta come una scatola a forma di parallelepipedo di pianta quadrata. Per un edificio di questo genere era indispensabile l'utilizzo di grandi volte, e infatti nella parte centrale dell'edificio, formata da 3 X 3 campate quadrate, si ergono delle cupole semisferiche. Gli enormi archi che le sostengono poggiano su

²⁰⁴ LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 203-231.

²⁰⁵ Sulle concezioni estetiche del *Kronprinz*, futuro monarca di Prussia con il nome di Friedrich Wilhelm IV, e sulle talvolta pesanti influenze che queste esercitarono sul lavoro di Schinkel cfr. L. DEHIO, *Friedrich Wilhelm IV von Preußen, ein Baukünstler der Romantik*, Berlin 1961; più di recente C.F. PETERS, *Gedankenfluß und Formfindung. Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels*, Berlin 2001, in particolare pp. 296 e ss.

²⁰⁶ Tra le carte di Schinkel conservate presso il Kupferstichkabinett di Berlino ve ne sono numerose in cui il principe ha palesemente "corretto" i disegni dell'architetto, nel tentativo di indurlo a pervenire all'idea di cattedrale desiderata.

dei piloni quadrati che sono nettamente distinti dagli elementi che organizzano la facciata. Ancora una volta Schinkel riesce a fare in modo che la funzione statico-formale di ogni parte dell'edificio sia chiaramente visibile e definita. Due dei quattro lati di questo quadrato di base sono fiancheggiati da dei corpi di fabbrica che formano così le testate della composizione, espresse nel prospetto con due robuste pareti murarie faccia a vista. In queste testate sono alloggiate tutte le funzioni accessorie: sacrestia, vestibolo, scale, tribuna per l'organo. Tutti le facciate sono coronate da uno strano, piccolo, colonnato che sembra non avere altra funzione che quella di celare all'esterno le costruzioni voltate che caratterizzano l'interno (la stessa cosa avviene del resto nell'adiacente *Altes Museum*).

Le coperture sono il particolare più curato. Schizzi preliminari rivelano che Schinkel, prima di giungere alla soluzione definitiva, aveva studiato altre sistemazioni, tra cui [M XLI 76b; Fig. 6] una con cupole con oculo e un'altra con le "volte a imbuto" [*Trichtergewölbe*]. Anche la soluzione con quattro colonne raggruppate a sostegno degli archi di scarico delle copule fu scartata e sostituita con quella del più semplice e imponente pilone quadrato.

La composizione di questa cattedrale non richiama alla mente nessuna tradizione spaziale conosciuta, e lo stesso può dirsi dell'organizzazione planimetrica e delle facciate. L'originalità del progetto è accentuata dalla forma complessiva dell'architettura: un enorme cubo senza timpano né cupola, particolare alquanto insolito in fatto di chiese.

Come è stato giustamente notato²⁰⁷, la predisposizione che guidò Schinkel ogni qual volta si accinse alla progettazione di chiese fu la seguente: che forma e aspetto deve conseguire la chiesa protestante²⁰⁸? Già nel testo allegato al progetto per la

²⁰⁷ C. SCHOLL, *Die schöne Kunst der Konstruktion. Charakterisierung als Mittel der Darstellung in der Architektur Karl Friedrich Schinkels*, cit., pp. 87 e ss.

²⁰⁸ Preoccupazione condivisa con molti studiosi del tempo, architetti e non. Importantissimo fu il volume di incisioni composto da Johann Gottfried GutsMuths e Johann Michael Knapp, che presentò per la prima volta in una raccolta completa le basiliche paleocristiane romane; cfr. J.G. GUTS-MUTHS-J.M. KNAPP, *Denkmale der christlichen Religion*, 4 voll., Stuttgart-Tübingen 1822-1827. Successivamente il volume fu riedito con uno scritto introduttivo di Christian Carl Bunsen, influente diplomatico conservatore, per anni ambasciatore prussiano presso la sede pontificia, che dedicò il suo studio a Friedrich Wilhelm IV; cfr. C.C. BUNSEN, *Die Basiliken des christlichen Roms*, München 1842-1844. L'impegno di Bunsen era teso alla dimostrazione dell'esistenza di una linea di continuità tra l'architettura dei primordi del cristianesimo e quella gotica – anche per lui espressione dell'autentico

ricostruzione della *Petrikirche* di Berlino²⁰⁹ egli pose a sé stesso l'interrogativo: “[Bisogna chiedersi] se, soprattutto, la chiesa protestante possa conseguire una forma assolutamente propria e cioè, come si è propensi a credere da qualche tempo e in massima parte oggi, come essa debba acquisire il carattere di auditorio per lezioni morali”²¹⁰. Il problema discendeva dal fatto che la chiesa protestante “si servì per i propri uffici di edifici più vecchi, e questi non sopportavano alcuna modificazione”²¹¹ (il riferimento è sicuramente alle chiese cattoliche). Vista sotto questa luce, l'estrema variabilità (tipologica, distributiva, formale e decorativa) che informa le proposte progettuali di Schinkel per le chiese è dovuta al fatto che egli stesse cercando per questo tipo di edifici l'appropriato “carattere”. Tutti questi svariati e differenti tentativi potrebbero essere interpretati come indice di una ricerca che non produsse i frutti desiderati: egli cercava la corretta, univoca, soluzione al problema ma non la trovò mai. D'altra parte niente ci autorizza a escludere che egli, invece, giunse alla conclusione che la peculiarità delle chiese protestanti fosse proprio quella di non possedere una forma-modello prestabilita. In fondo, nel testo sopra citato, l'unico requisito che egli con sicurezza raccomanda per le chiese e che queste “realizzino il carattere del sublime [*Erhabenheit*]”²¹² per distinguersi da ogni edificio che abbia uno scopo terreno.

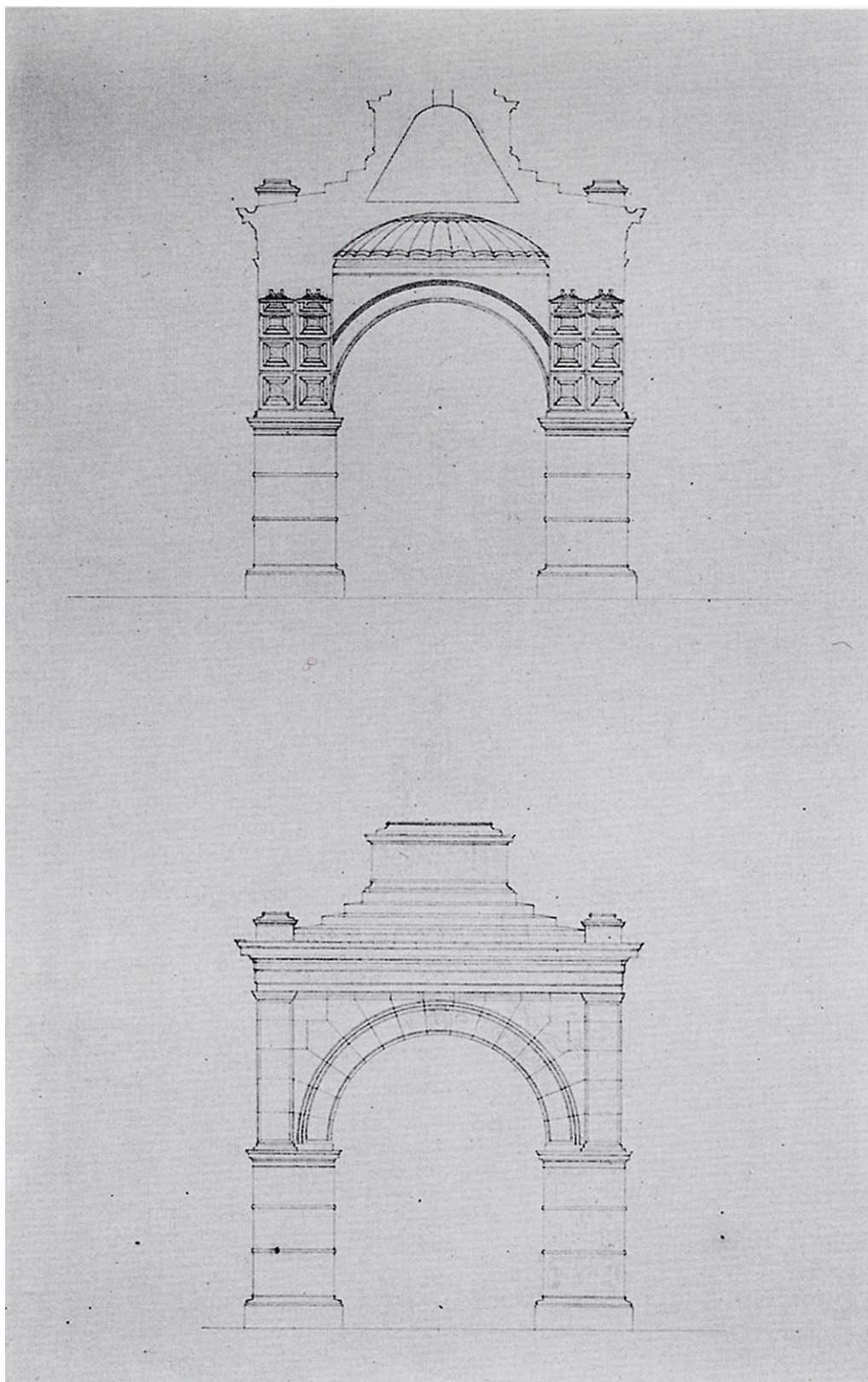
“spirito tedesco”. Nella sua visione fortemente tendenziosa, la basilica paleocristiana anticiperebbe l'architettura “tedesca”, contenendo *in nuce* le risposte spaziali alle esigenze del culto protestante: essenzialmente la predica e l'altare. A questa mancherebbe solo un motivo per corrispondere all'ideale di chiesa protestante: la volta “germanica”, ovvero gotica. Come si può facilmente constatare, a Schinkel va almeno ascritto il merito di non aver sottoscritto simili semplificanti opinioni. Più tardi anche Heinrich Hübsch, che però era cattolico, pubblicò un ampio studio sulle chiese cristiane dei primordi; cfr. H. HÜBSCH, *Die altchristliche Kirchen nach den Baudenkmälen*, Karlsruhe 1862-1863.

²⁰⁹ K.F. SCHINKEL, *Architektonische Plan zum wiederaufbau der eingeeäscherten St. Petrikirche in Berlin*, cit.; ora in LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 167-186.

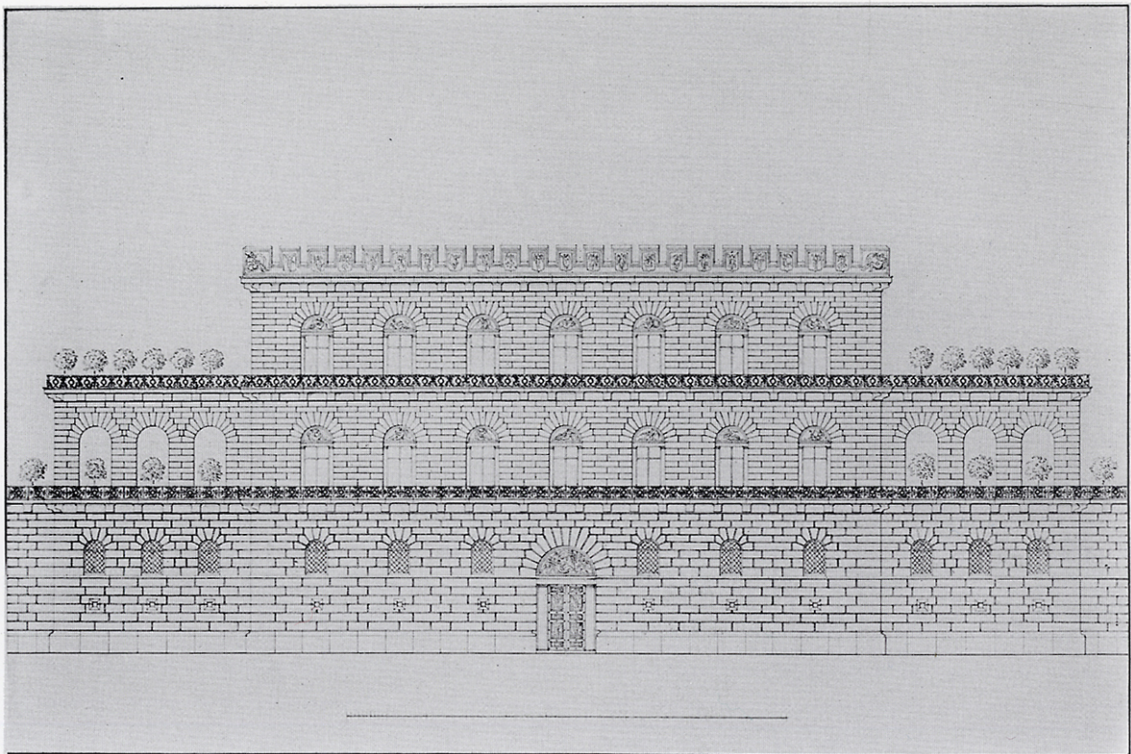
²¹⁰ Ivi, p. 175.

²¹¹ *Ibid.*

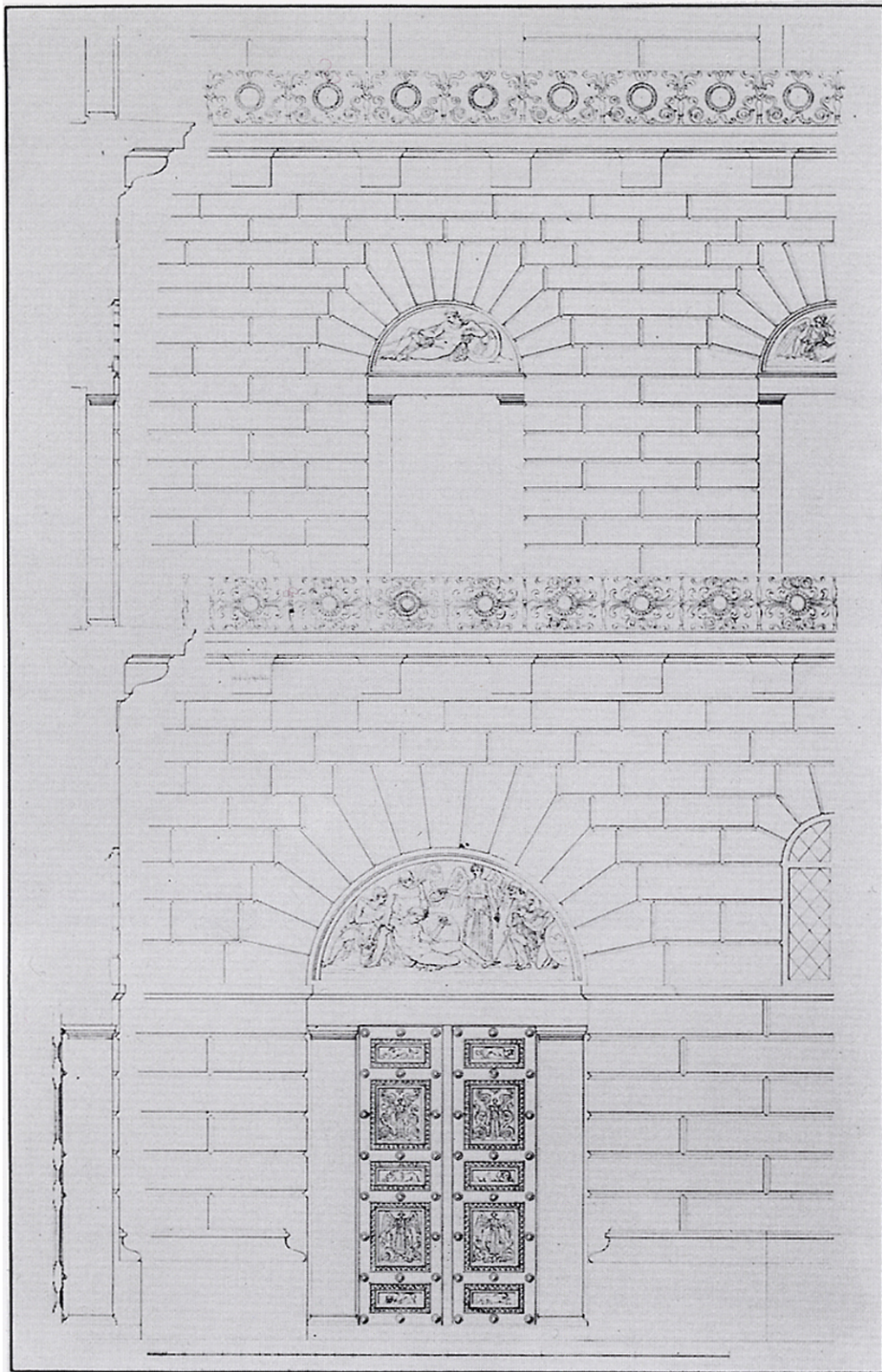
²¹² Ivi, p. 176.



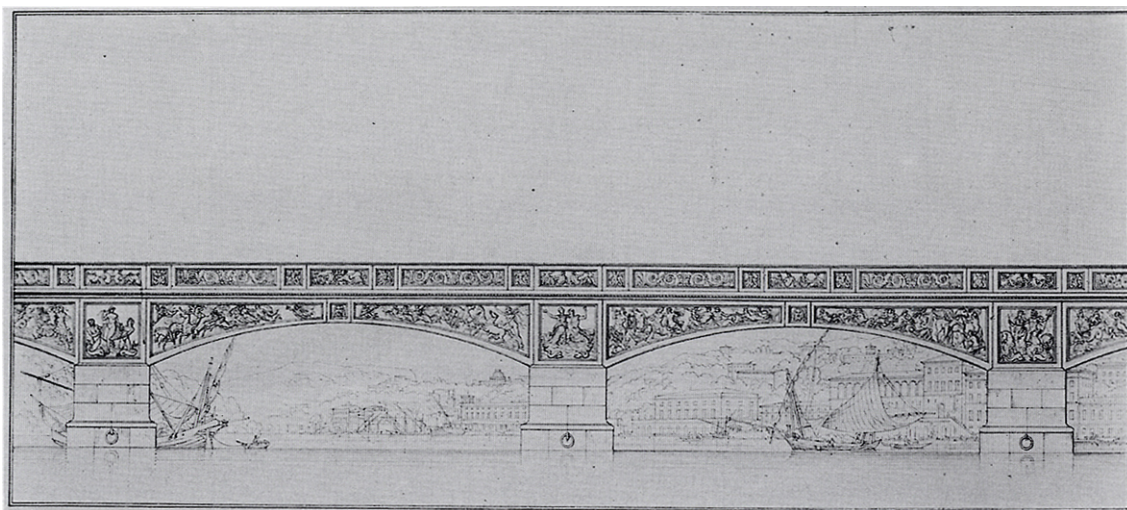
M XL 16



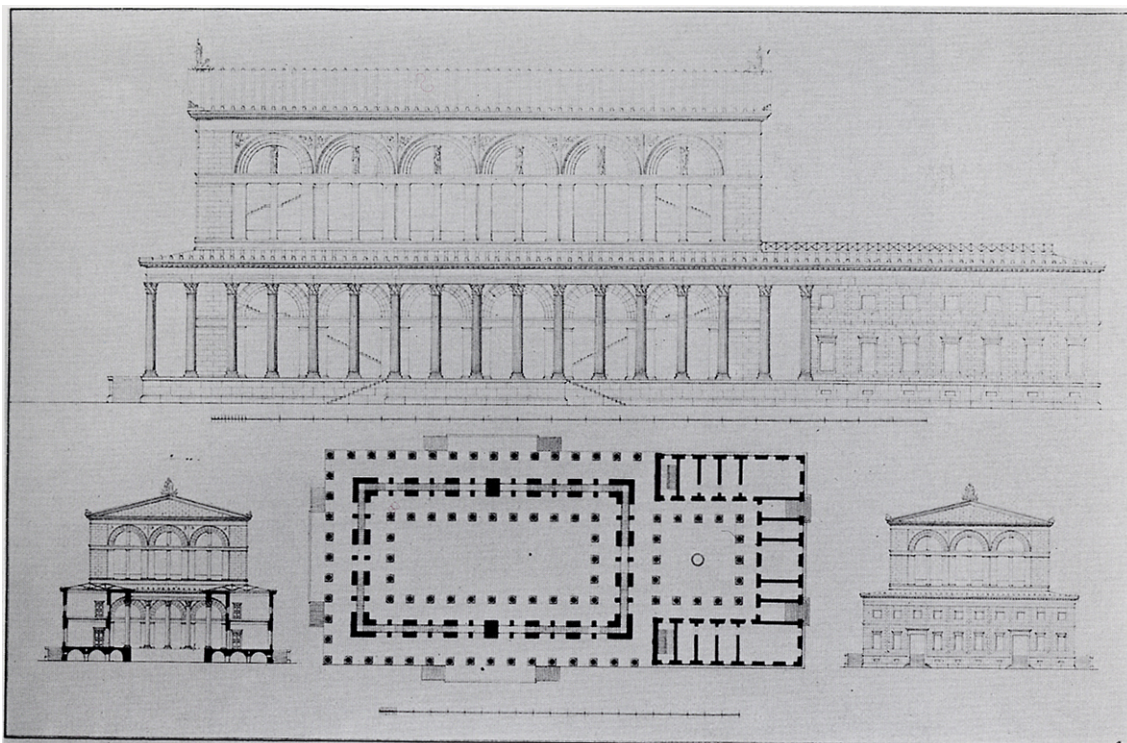
M XL 34



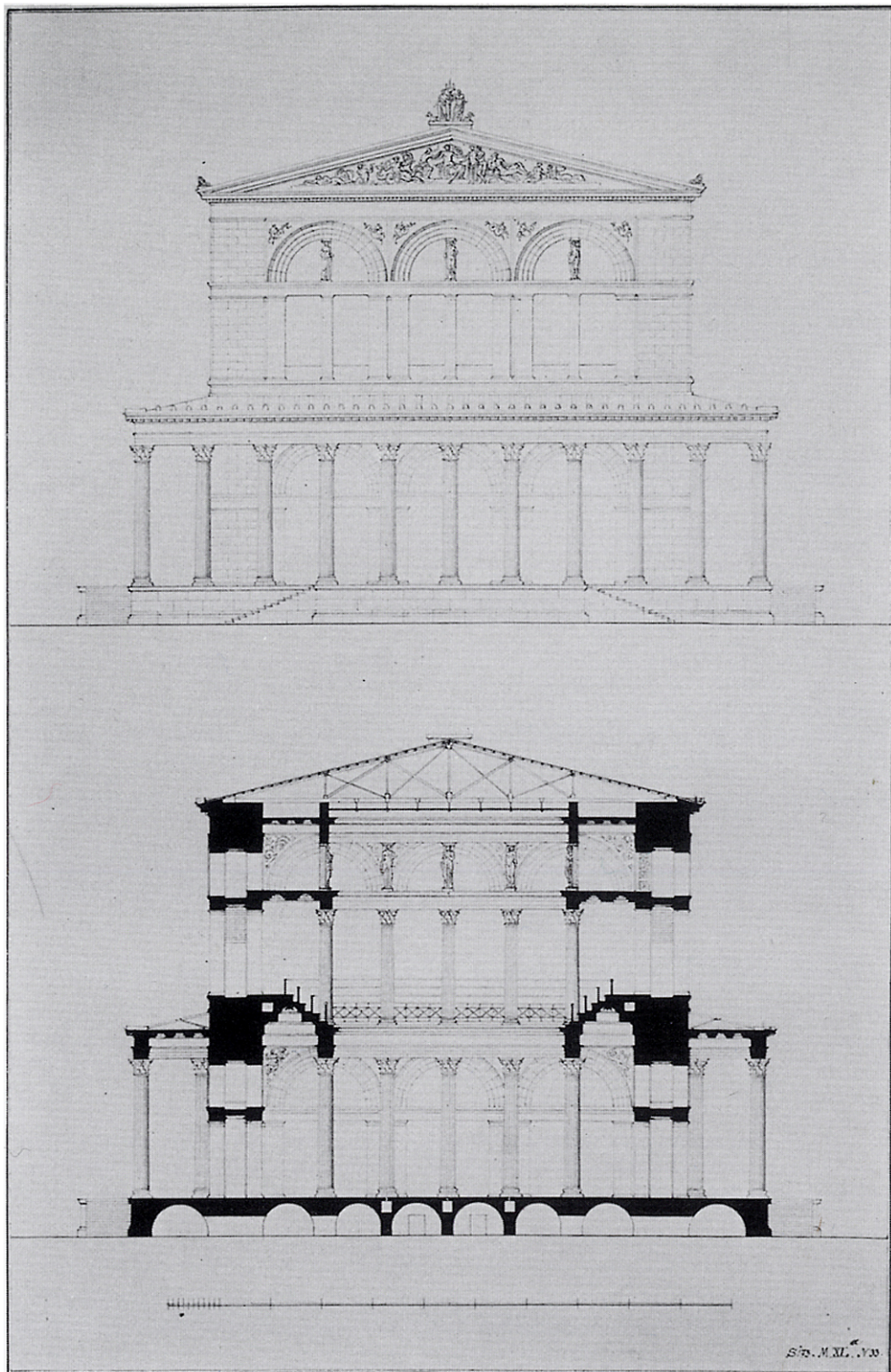
M XL 21



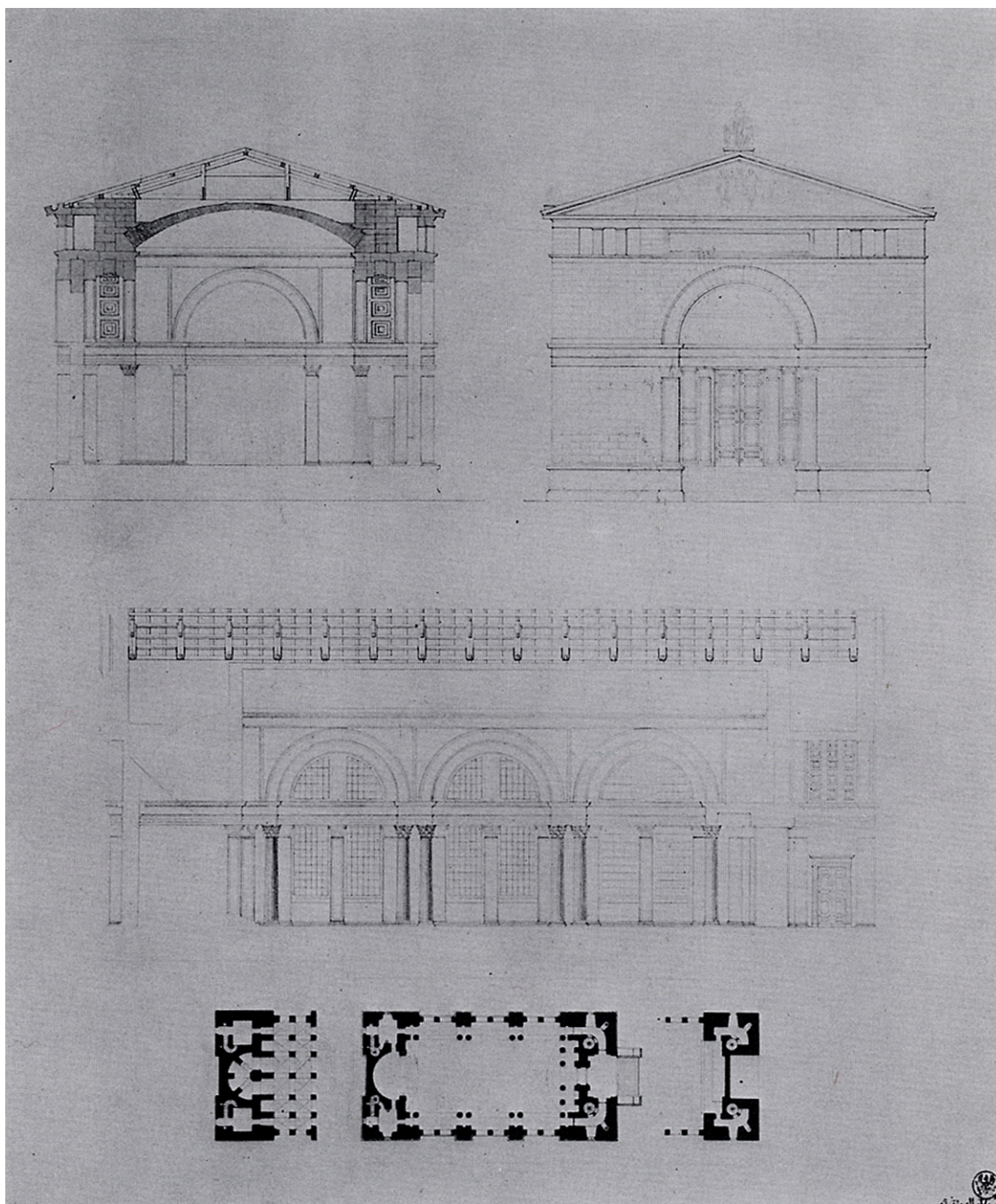
M XL 35



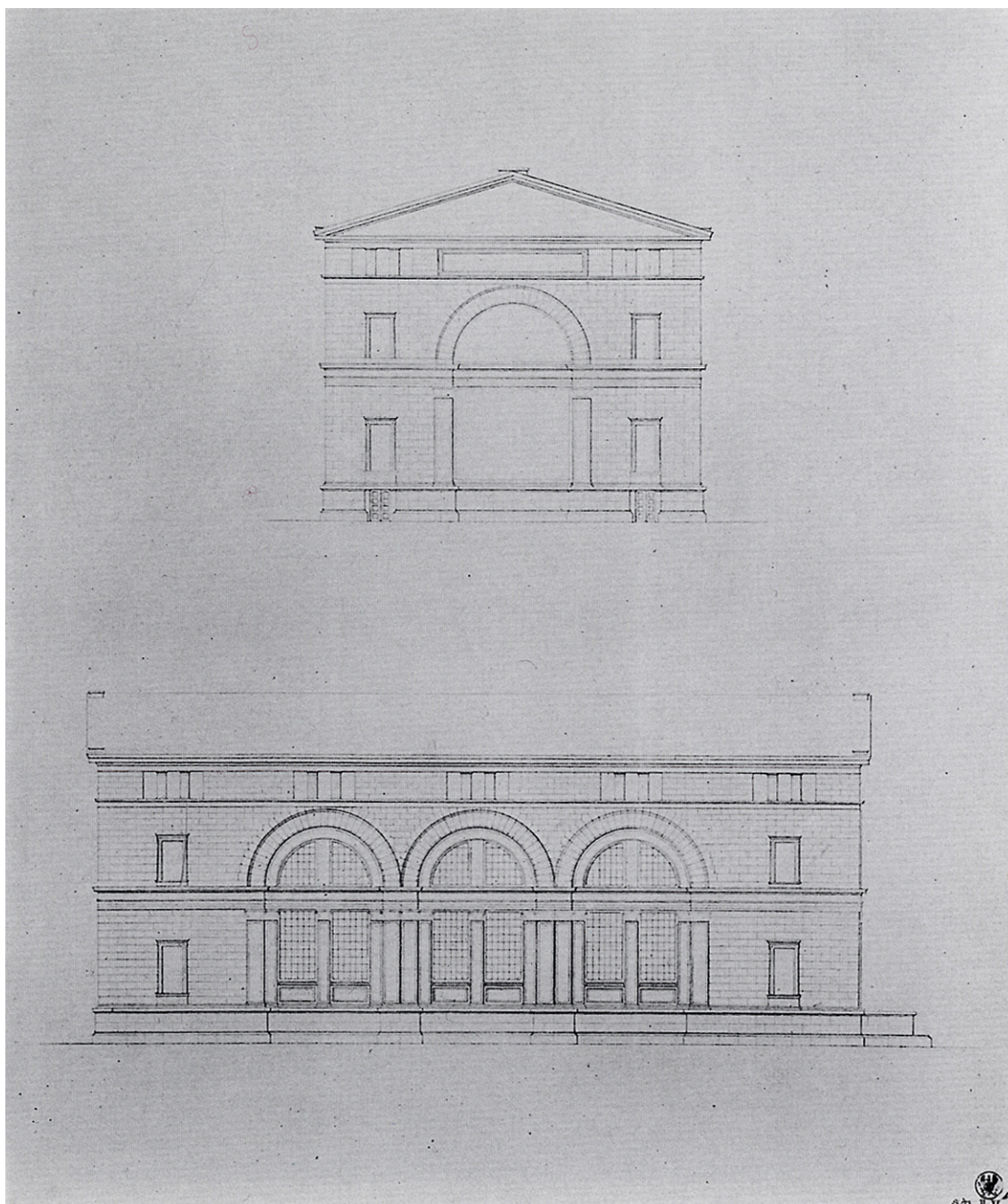
M XL 32



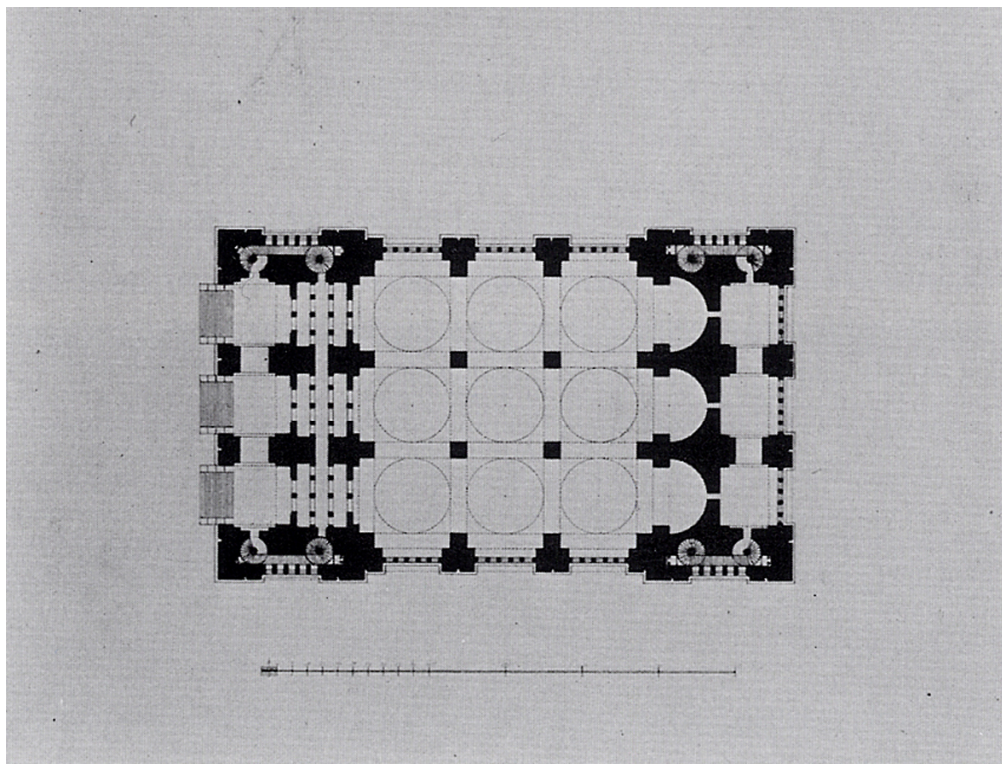
M XL 33



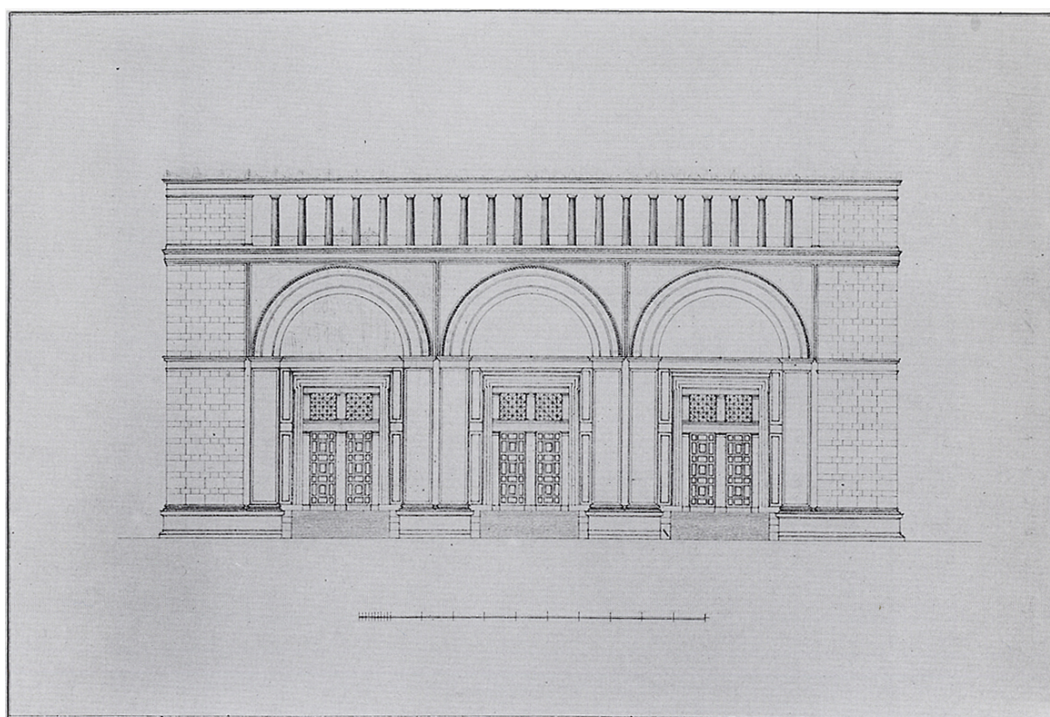
M XL 30



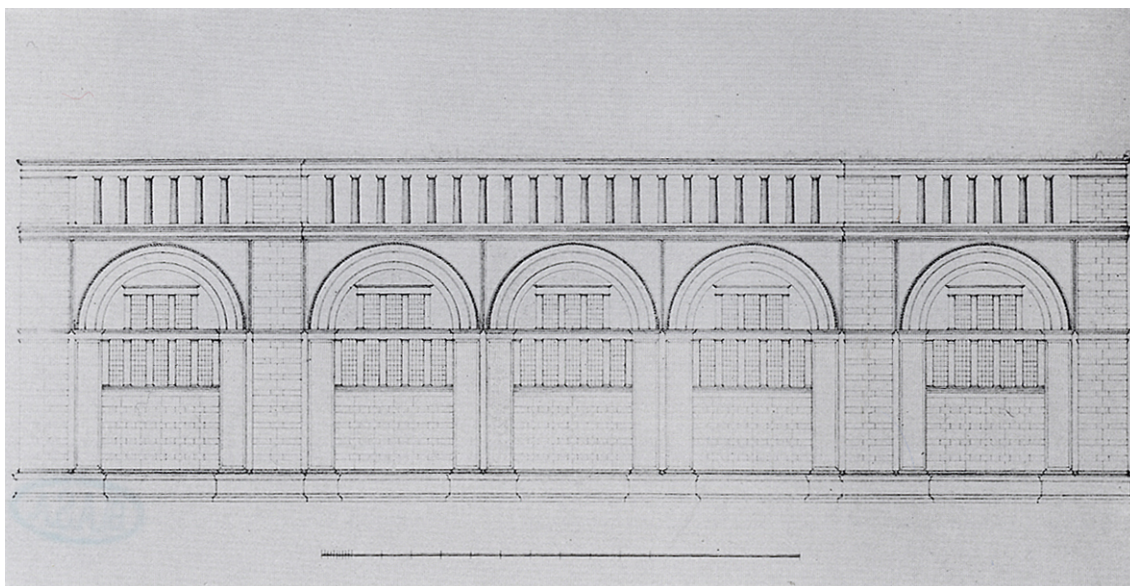
M XL 31



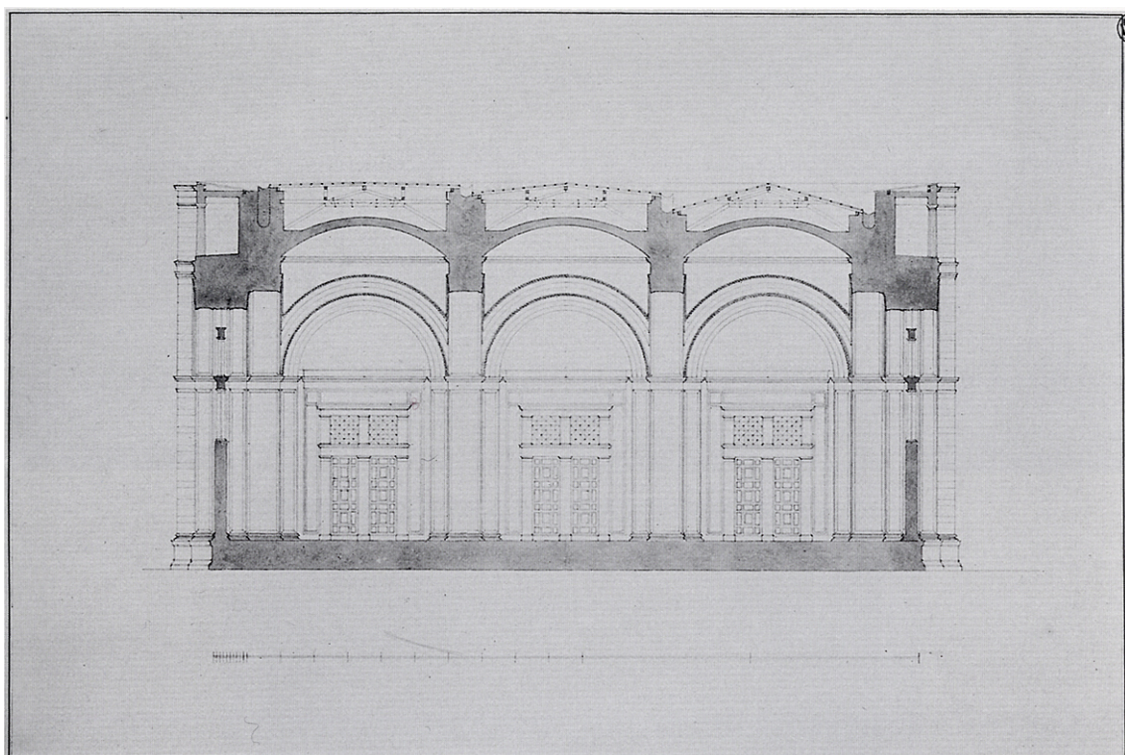
M XL 24



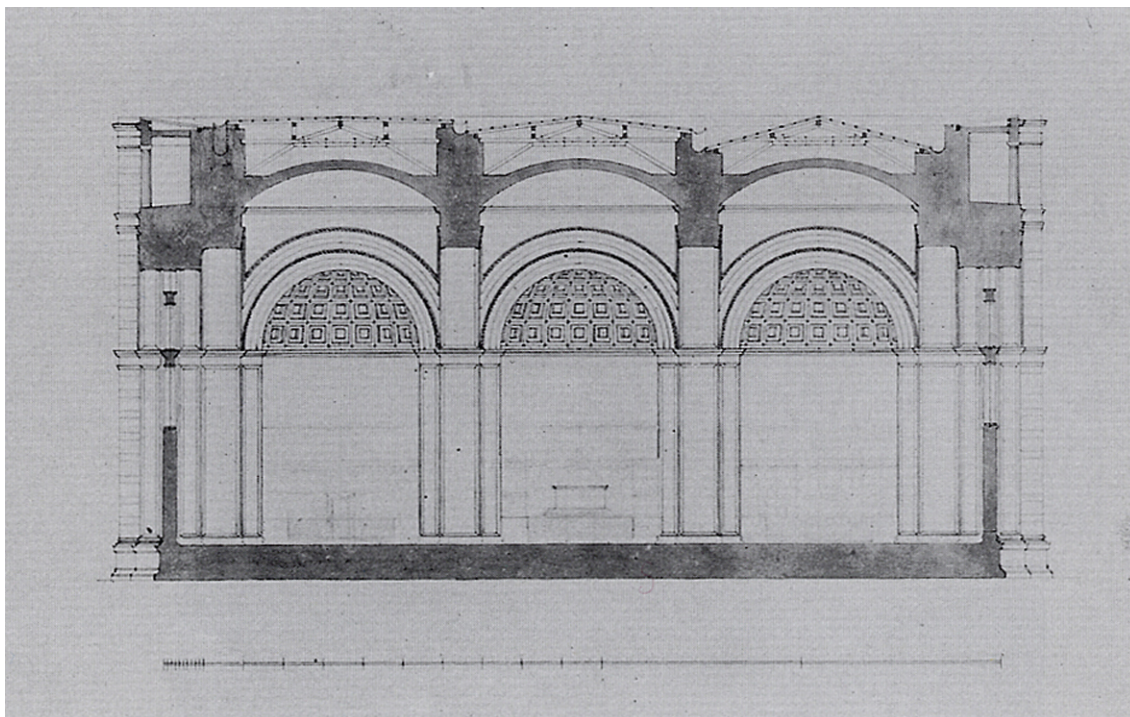
M XL 25



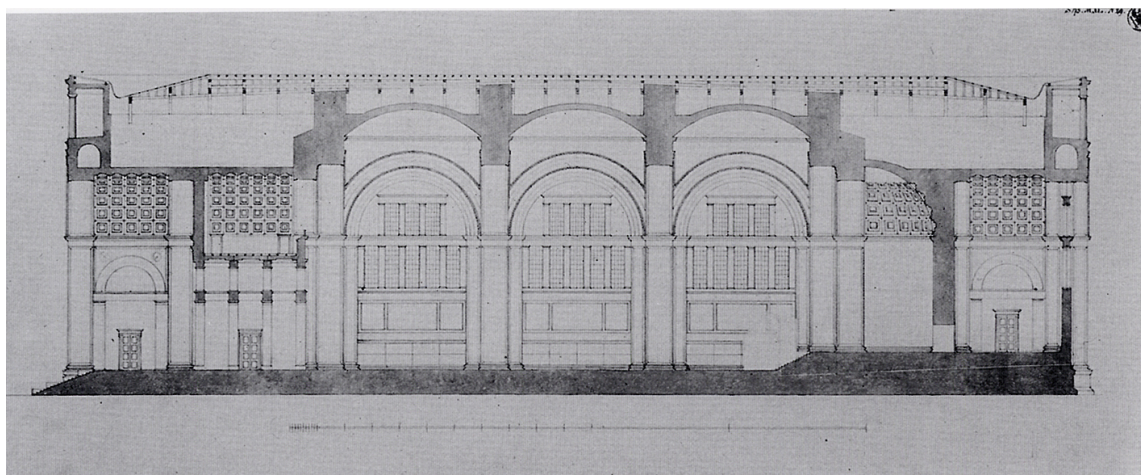
M XL 26



M XL 27



M XL 28



M XL 29

La serie delle tavole per il *Lehrbuch*.

4^a parte: Errori dell'Architettura.

M XL 22-23.

Nella trattatistica dell'architettura la discussione e la rappresentazione grafica degli errori commessi dagli architetti ha rari ma significativi precedenti. Andrea Palladio, nei *I Quattro Libri dell'Architettura*, aveva fatto seguire alla tavola di presentazione degli ordini colonnari una piccola appendice in cui erano riprodotti quelli che egli considerava gli errori più frequenti in cui era possibile incorrere nel loro utilizzo²¹³. Nella Venezia della metà del secolo XVIII ci si interessò molto ad un manoscritto seicentesco²¹⁴ ad opera di un'anatomista e matematico, Teofilo Gallacini, che aveva vissuto a lungo a Roma e in Toscana, dove aveva potuto osservare gli "eccessi" prodotti dagli architetti barocchi e manieristi. In questo scritto Gallacini si proponeva di mettere in guardia i propri lettori da quegli "errori degli architetti" - in primo luogo quelli di Michelangelo - che secondo la sua opinione erano contrari a tutte le norme del buon gusto; egli, inoltre, non mancava di proporre al loro posto la "giusta" soluzione. Il manoscritto fu pubblicato nel 1767²¹⁵ unitamente alle osservazioni dell'architetto Antonio Visentini che, dal canto suo, esponeva al pubblico disprezzo le infrazioni ravvisate nell'architettura del suo tempo. Più tardi Visentini fece seguire a questa pubblicazione un volume in proprio, inteso come prosecuzione del volume di Gallacini²¹⁶. Questo tipo di pubblicazioni, così insolite e pure, come negarlo, così affascinanti, ben si inseriscono nel particolare clima intellettuale che dominava i circoli architettonici veneziani del tempo, sospesi tra l'integralismo razionalista lodoliano e l'ortodossia palladiana sostenuta da Tommaso Temanza.

²¹³ A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, cit., Libro I, p. 20.

²¹⁴ Cfr. J. RYKWERT, *I primi moderni. Dal classico al neoclassico*, cit., pp. 362 e ss.

²¹⁵ T. GALLACINI, *Trattato di Teofilo Gallacini sopra gli Errori degli Architetti ora per La Prima Volta Pubblicato*, Venezia 1767.

²¹⁶ A. VISENTINI, *Osservazioni di Antonio Visentini, Architetto Veneto che servono di continuazione al Trattato di Teofilo Gallacini sopra gli Errori degli Architetti*, Venezia 1771.

I. La serie delle tavole per il Lehrbuch
4ª parte: Errori dell'Architettura

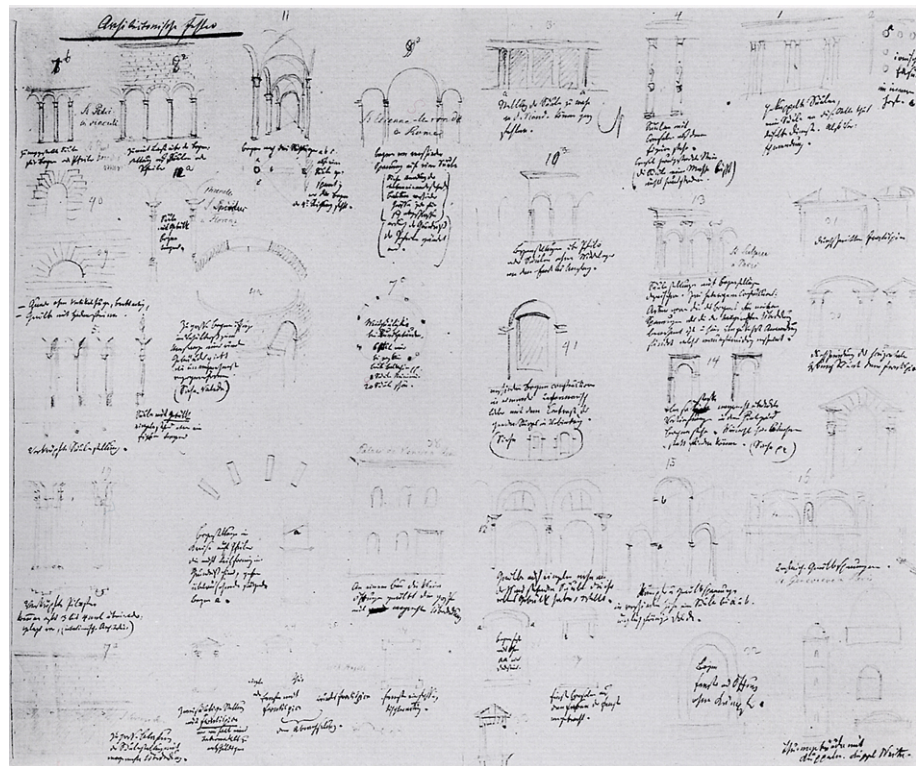


Figura 2. M XLI 40 recto

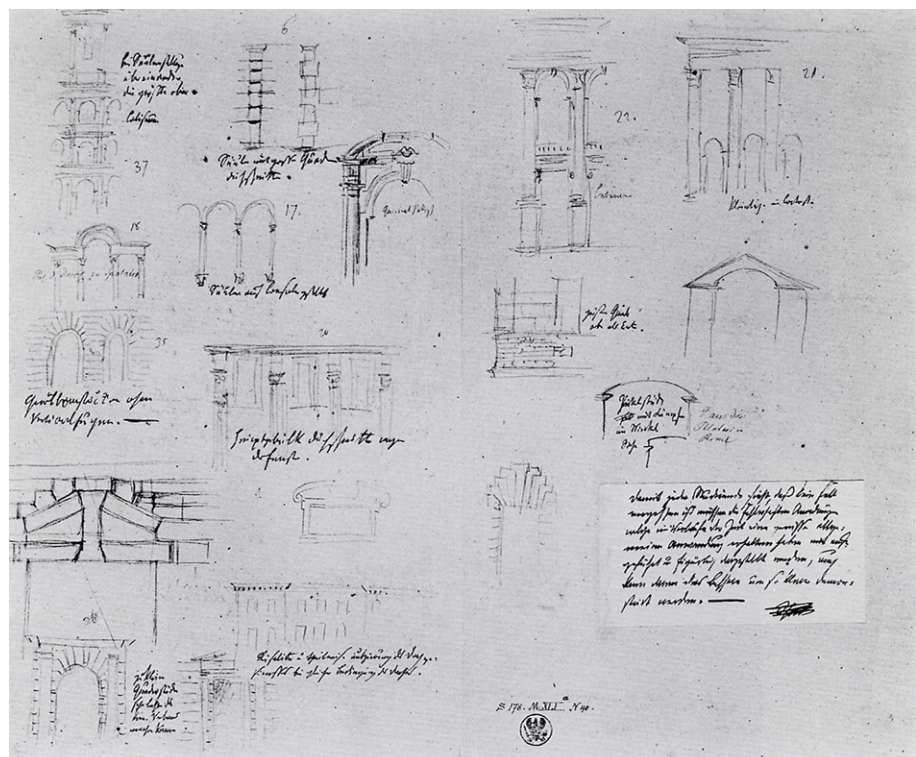


Figura 1. M XLI 40 verso

In qualità di membro della *Oberbaudeputation* [commissione superiore per l'edilizia] – ne fu membro sin dal 1810 e, quale *Oberbaudirektor*, la diresse dal 1830 in poi - Schinkel era abituato a “correggere” e riformulare i progetti per i quali era richiesta l'approvazione della commissione. In questo senso si può dire che egli fosse un esperto, se così si può dire, di errori architettonici. Probabilmente fu questa sua attività amministrativa²¹⁷ a indurlo a stilare per il suo *Lehrbuch* queste tavole in cui sono compendiate molte - ma sicuramente non tutte - soluzioni ritenute scorrette e non conseguenti all'essenza del ben costruire. Va precisato, comunque, che la *Oberbaudeputation* si occupava per lo più di temi di edilizia comune (gli incarichi più prestigiosi erano solitamente affidati a Schinkel stesso), mentre la serie di “errori” qui presentata si riferisce a questioni architettoniche di maggior rilievo.

Il capitolo era già stato pianificato da tempo, come è già emerso dall'analisi del testo H IV 50-51²¹⁸. In quel luogo era stato steso un primo elenco di disposizioni da sanzionare, introdotte dal periodo: “Sono da illustrare tutti gli errori dell'architettura romana e della successiva architettura italiana, accanto a questi proporre al loro posto le giuste disposizioni” che chiarisce come la discussione è inerente al corpo tradizionale della teoria dell'architettura del classicismo. Con questo capitolo Schinkel intendeva fare una precisa scelta di campo, in un modo ancora più esplicito di quanto non avevano già fatto i suoi studi teorici e la sua pratica architettonica. Oltre a ciò esiste un'altra posta in palio, quella di assumere una posizione in merito alla direzione presa dalla teoria dell'architettura a lui contemporanea, e in questo senso la polemica è indirizzata principalmente verso Durand e d'Agincourt. A me sembra, inoltre, che il metodo utilizzato da Schinkel per decidere della correttezza o meno di una disposizione architettonica sia affine al pensiero “razionalista” tipico di

²¹⁷ Il primo a rivolgere l'attenzione a questa parte dell'attività di Schinkel fu Paul Ortwin Rave: cfr. P.O. RAVE, *Schinkel als Beamter. Ein abschnitt preussischer Bauverwaltung*, in «Zentralblatt der Bauverwaltung», anno 62 (1932), pp. 88-94. Successivamente, i volumi del *Lebenswerk* hanno di volta in volta fatto luce su singoli episodi connessi all'esercizio delle sue mansioni amministrative, rendendo accessibili documenti ufficiali della *Oberbaudeputation*. Su questo tema la monografia più aggiornata è R. STRECKE, *Anfänge und Innovation der preußischen Bauverwaltung: von David Gilly zu Karl Friedrich Schinkel*, Köln 2000; molto interessante anche W. SCOTT, *il linguaggio della normalità in Schinkel. L'opera di K.F. Schinkel all'interno della Ober-Bau-Deputation*, in *Karl Friedrich Schinkel. Architettura e paesaggio*, a cura di M. Pogacnik, cit., pp. 201-222.

²¹⁸ Cfr. *supra*, in “Studi teorici preliminari”.

una certa parte del classicismo settecentesco. Ulteriore conferma che Schinkel raccoglie quell'eredità per rilanciarla nel proprio secolo, fondendola con esiti di derivazione eterogenea.

In alcuni fogli di schizzi [M XL 39, M XL 40; figg. 1-2] è detto palesemente quali siano le opere teoriche verso cui Schinkel muove parte delle sue critiche: il *Parallèle* di Durand²¹⁹ e l'*Histoire* di d'Agincourt²²⁰; ed è certo singolare che l'impaginazione delle due tavole disegnate sia particolarmente simile a quella adoperata nei due testi menzionati. In questi schizzi si può notare che Schinkel aveva iniziato a numerare progressivamente le figure da inserire nelle tavole, dove però la numerazione non è presente. Accanto alle figure degli schizzi ci sono anche dei brevi e incisivi commenti (che pure mancano nelle tavole eseguite in pulito) e delle contro-soluzioni da opporre a quelle giudicate erranee. Tutte queste discrepanze sono dovute alla non completezza del capitolo.

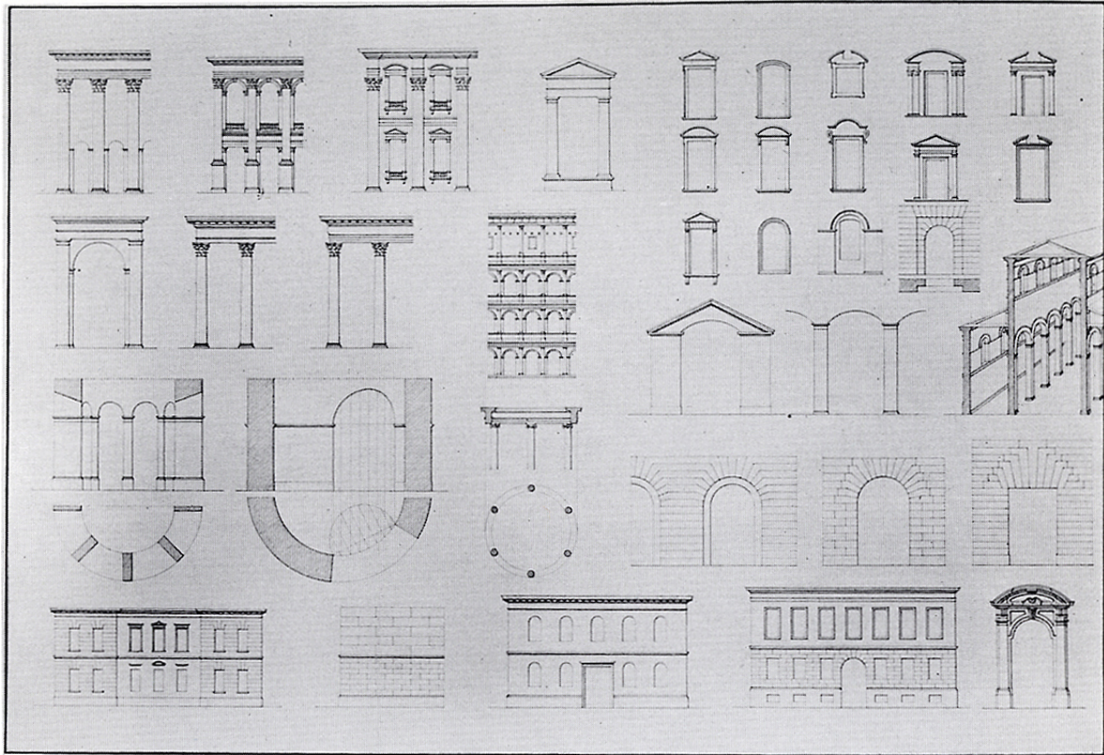
Un capitolo sugli "Errori in architettura" [*Fehler der Architektur*] posto in appendice a un altro chiamato "Modelli di architettura" tradisce fin troppo apertamente l'intenzione prescrittiva che l'autore intese conferirgli. Potremmo riassumere in questo modo: da una parte il precetto, la soluzione a regola d'arte; dall'altra il monito, l'imperfezione da evitare. E in mezzo? Possiamo immaginare la risposta di Schinkel: una serie di scelte sviluppate a partire dagli esempi posti a modello e da questi regolate. A questo scopo, però, generalmente serve la teoria, che tuttavia Schinkel decise di non scrivere. Contrariamente alle sue intenzioni e alla sua volontà – indecisamente, va ammesso – preordinatrice, possiamo ipotizzare un'altra risposta: in mezzo ci sono la deroga e la licenza, la deviazione dal modello.

Per la descrizione e la contestualizzazione delle singole figure delle tavole rimando al loro di Goerd Peschken, al quale non è necessario aggiungere nulla²²¹.

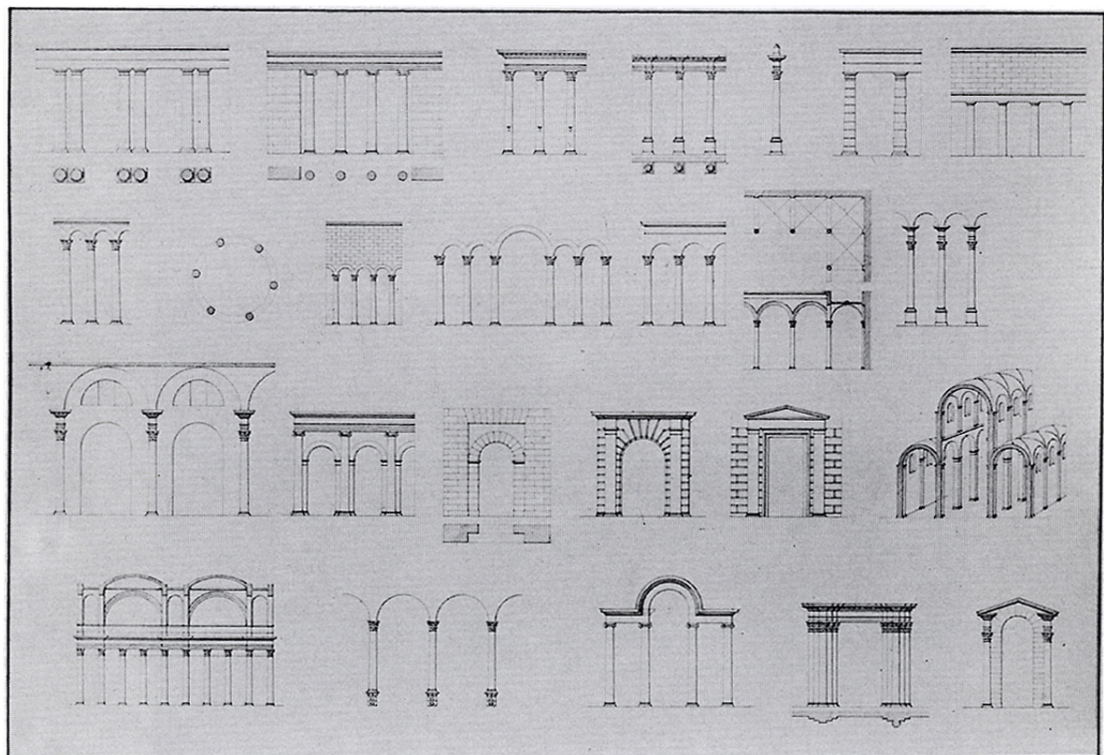
²¹⁹ J.N. DURAND, *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, cit.

²²⁰ J.B.L. SEROUX d'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XL^e siècle*, cit.

²²¹ DAL, pp. 97-99.



M XL 22



M XL 23

CAPITOLO II.

Teoria dell'artigianato scientifico: I Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.

I *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* [Modelli per fabbricanti e artigiani] sono dei grandi e preziosi volumi *in folio* curati dalla *Technische Deputation für Gewerbe* [Commissione tecnica per l'industria] nell'ambito della promozione statale dell'industria e dell'artigianato artistico in Prussia. Pubblicati in fascicoli separati dal 1821 al 1830²²², essi presentavano disegni esemplari di un gran numero di manufatti (dall'architettura agli utensili domestici) che dovevano essere utilizzati dalle ditte e dai laboratori artigianali come modelli nel processo produttivo. Il carattere normativo di questi prototipi - del resto già evidente dal titolo della pubblicazione - è confermato dalla prefazione di Peter Beuth, dove si legge che l'artigiano o il produttore non deve avere la pretesa di inventare forme e comporre liberamente motivi decorativi "ma disciplinatamente, fedelmente e con gusto imitare"²²³.

La *Technische Deputation für Gewerbe* era stata fondata da Peter Beuth nel 1817. Anche se vi collaborò informalmente già in precedenza, Schinkel, sin dall'adolescenza intimo amico di Beuth, entrò a far parte ufficialmente della commissione nel 1819. Tutta la parabola della *Technische Deputation für Gewerbe* si iscrive nella complessa vicenda della nascita e dello sviluppo dell'industria nello stato prussiano. Come tale, essa servì all'assolutista monarchia degli Hohenzollern quale strumento di controllo della nascente classe borghese all'epoca della restaurazione. Le recriminazioni di questa classe sociale avevano trovato una prima risposta nelle riforme effettuate dai ministri Stein e Hardenberg, nel periodo in cui la casa reale fu costretta all'esilio dall'occupazione napoleonica. In un paese sino ad allora governato dalla più anacronistica e reazionaria tra le monarchie europee, quest'azione legislativa fornì all'iniziativa privata i presupposti per un'iniziale espansione. Dopo che nel 1815 i francesi furono cacciati dalla Prussia, gli Hohenzollern esercitarono tutto il loro potere per ricondurre l'economia all'interno

²²² A cui seguì una seconda parte integrativa edita dal 1830 al 1837. Per questo lavoro faccio riferimento alla seconda edizione invariata del 1863.

²²³ VORBILDER, prefazione, p. V.

della sfera di influenza dello stato, anche se fu chiaro sin da allora che alcuni dei risultati conseguiti dai riformatori erano da considerarsi irreversibili. Ciononostante, l'indirizzo delle politiche economiche nel campo industriale e artigianale rimase nelle mani dei ministeri dell'istruzione e del culto e solo successivamente, in seguito ai moti rivoluzionari del 1848, fu istituito un autonomo ministero per il commercio e l'industria. Per quello che ci riguarda più da vicino restava aperto un nodo centrale, quello della riforma del sistema formativo dei nuovi mestieri. Lo stato, vedendo con sospetto il formarsi di una nuova classe istruita secondo canoni educativi non tradizionali, non era disposto a lasciare ad altri questo compito e lo affidò alla *Deputation* di Beuth²²⁴. Questo, succintamente, il quadro storico entro cui si inserisce la pubblicazione dei *Vorbilder*. Non rientra tra gli obiettivi di questo studio valutare l'efficacia di quest'impresa rispetto agli scopi che gli furono imposti dallo stato. Si proseguirà, ora, a interrogare i testi di cui si compone l'opera allo scopo di ricercare attraverso questi la valenza di ciò che per Schinkel passa sotto il nome di "artigianato scientifico". Connettere la sua collaborazione a questa pubblicazione con i suoi interessi teorici prevalenti è un tentativo sinora non del tutto condotto sino in fondo²²⁵, con l'eccezione, ancora una volta, degli studi di Goerd Peschken²²⁶. Questi, però, lo ha fatto per tutti altri motivi, e precisamente per cercarvi le ragioni della svolta classicista di Schinkel. I modelli di architettura inseriti nei *Vorbilder*, infatti, sono tutti classici. Esaminando, tra le altre cose, i verbali delle riunioni della *Deputation*, da cui emerge via via il senso che Schinkel e Beuth intesero fornire ai *Vorbilder*, Peschken sostiene che la svolta classicista di Schinkel si produca prima a seguito della sua attività di collaborazione alla commissione e poi in quella di architetto

²²⁴ Sul ruolo coperto da Peter Beuth nel processo di industrializzazione in Prussia cfr. W.O. HENDERSON, *Peter Beuth and the Rise of Prussian Industry*, in «The Economic History Review», 2 (1955), pp. 222-231.

²²⁵ E' da sempre un luogo comune dell'esegesi schinkeliana considerare i *Vorbilder* come un lavoro diretto unicamente all'aspetto pratico e materiale dell'attività dell'architetto. Già Franz Kugler si doleva del poco spazio occupato in quest'opera dalla teoria; cfr. F. KUGLER, *Karl Friedrich Schinkel: eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*, Berlin 1842, pp. 133-134.

²²⁶ Altri studi monografici sull'argomento sono: E. SCHULTZE, *Vergessene Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, in «Zentralblatt der Bauverwaltung», 44 (1924); A. WESENBERG, *Schinkel, Beuth und die Gewerbeförderung in Preußen*, in *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841*, catalogo della mostra di Berlino Est del 1981, cit., pp. 255-286; S. BAHE, *Die Beuth/Schinkelschen Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker: Antike als Mittel der Wirtschaftsförderung?*, in *Tradita et inventa: Beiträge zur Rezeption der Antike*, a cura di M. Baumbach, Heidelberg 2000, pp. 355-366.

e teorico. In un certo modo, sostiene Peschken, la sua adesione al classicismo fu dapprima influenzata dalla sua attività di funzionario statale e solo in un secondo momento elaborata coscientemente. Ipotesi, questa, da prendere in seria considerazione se è vero che ancora nel 1818, nello stesso anno in cui iniziò a collaborare con la *Technische Deputation*, Schinkel progettava la costruzione di una chiesa gotica presso lo *Spittelmarkt* di Berlino²²⁷. Allo stesso tempo, però, si può essere d'accordo con chi sottolinea che anche nei suoi scritti più strettamente riferibili ai progetti neogotici siano rilevabili argomentazioni e concetti di marcato tono classicista²²⁸, cosicchè le cose tornano a complicarsi. Ancora una volta bisogna constatare che lo schema delle interruzioni, delle svolte e dei repentini salti teorici è difficilmente applicabile alla complessa e multiforme concezione architettonica di Schinkel.

Insieme con i *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* la commissione diretta da Beuth completò il proprio ufficio di guida in merito alla formazione specialistica dei mestieri tecnici con la pubblicazione di altri tre volumi: i *Vorlegeblätter für Maurer*²²⁹ [Modelli per muratori], in cui sono descritti un gran numero di esempi di opere in pietra, a partire dai più semplici sistemi di tessitura e connessione muraria fino ai disegni di archi; i *Vorlegeblätter für Zimmerleute*²³⁰ [Modelli per carpentieri], che proponevano disegni di elementi lignei normalizzati, da telai per porte e finestre fino ai tetti e alle coperture a capriata; e i *Vorlegeblätter für Baumeister*²³¹ [Modelli per architetti], vero e proprio manuale minimo di progettazione che giungeva alla formulazione di progetti per case di abitazione. Schinkel partecipò alla redazione di queste opere (che non erano messe in commercio ma recapitate direttamente alle ditte edili, alle imprese artigianali, alle biblioteche e alle *Gewerbeschulen*) non solo

²²⁷ Cfr. LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 237-253.

²²⁸ Cfr. C. SCHOLL, *Die schöne Kunst der Konstruktion. Charakterisierung als Mittel der Darstellung in der Architektur Karl Friedrich Schinkels*, cit., pp. 85 e ss.

²²⁹ *Vorlegeblätter für Maurer*, Berlin 1827.

²³⁰ *Vorlegeblätter für Zimmerleute*, Berlin 1830.

²³¹ *Vorlegeblätter für Baumeister*, Berlin 1844.

eseguendo diverse tavole e scritti ma anche svolgendo, insieme a Beuth, un ruolo di supervisione e controllo generale²³².

I *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* si componevano a loro volta di tre sezioni: *Architektonische und andere Verzierungen* [architettoniche e altre decorazioni]; *Geräthe, Gefäße und kleinere Monumenten* [utensili, vasi e piccoli monumenti]; *Vorbilder für die Verzierung von Zeugen und für die Wirkerey insbesondere* [modelli per la decorazione di tessuti, in particolare per rivestimenti murari]. Sono di Schinkel 6 tavole della prima sezione, 9 della seconda e 4 dell'ultima²³³, oltre ai due testi *Architektonische Glieder* [Membri architettonici] e *Säulen-Ordnung* [ordini colonnari]. Tra gli altri disegnatori compaiono i nomi di Mauch, Moses, Caspar.

Si è già detto delle ragioni politico-economiche che eterodirebbero la realizzazione dei *Vorbilder*. Per ciò che riguarda la premessa teorica, questa non può essere meglio riassunta che in una frase dello stesso Beuth: “mettere in pratica l'impiego delle arti del disegno nell'industria”²³⁴. Questo scopo, secondo i componenti della *Technische Deputation für Gewerbe*, poteva essere conseguito con la proposizione di modelli utilizzabili nella produzione di un vastissimo tipo di manufatti: da quelli più propriamente architettonici ai mobili; dagli utensili domestici alle cornici per specchi e quadri: il campo di applicazione cui si rivolgeva il lavoro della commissione era estremamente ampio e variegato.

I *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* dovevano svolgere anche un altro compito: sostituire l'opera che fino ad allora aveva adempiuto alla funzione di presentare corretti modelli cui artisti e artigiani dovevano fare riferimento nella loro attività: l'*Elementar-Zeichenwerk zum Gebrauch der Kunst- und Gewerkschulen der Preussischen Staaten* [Manuale di disegno elementare per le scuole artistiche e tecniche dello stato prussiano]²³⁵. Edita dalla *Akademie der Bildenden Künste und*

²³² Goerd Peschken ha dimostrato, con l'analisi di un'atto della commissione del gennaio del 1818 avente per oggetto la *Blattliste* [elenco dei fogli] dei vari volumi, che l'organizzazione editoriale era stata sin dall'inizio concepita unicamente da Beuth e da Schinkel; cfr. DAL, p. 41.

²³³ Altre 12 tavole furono aggiunte nella seconda parte, edita dal 1830 al 1837.

²³⁴ In un atto della commissione datato 24 gennaio 1818; citato in DAL, p. 41.

²³⁵ *Elementar-Zeichenwerk zum Gebrauch der Kunst und Gewerkschulen der Preussischen Staaten*, 5 Hefte, Berlin 1803-1806. Sebbene le caratteristiche editoriali, maggiore ampiezza e migliore qualità

Mechanischen Wissenschaften [Accademia delle arti plastiche e delle scienze meccaniche] tra il 1803 e il 1806, la pubblicazione era suddivisa in 5 *Hefte* [quaderni], tra i quali il secondo aveva come oggetto *Die Säulenordnungen* e fu scritto da Heinrich Gentz²³⁶. Estesamente impiegato come libro di testo nelle lezioni che Gentz teneva alla *Bauakademie* berlinese, questa parte dell'*Elementar-Zeichenwerk* finì per diventare, nell'ambiente classicista berlinese di inizio secolo, una sorta di guida pratica che determinò le modalità di impiego degli ordini colonnari in architettura. Punto centrale dell'argomentazione di Gentz non erano, comunque, le regole di composizione degli ordini (queste erano già state oggetto di innumerevoli manuali, da Serlio e Vignola in poi, e le si ritenevano in qualche modo assodate; vale a dire: non ci si attardava a discutere di "giuste proporzioni" e "canoni") ma il "carattere" ad essi associabile²³⁷.

E' al testo di Gentz, in primo luogo, che si riferisce la parte dei *Vorbilder* che Schinkel dedica ai *Säulenordnungen*²³⁸, più per confermarlo che per rettificarlo.

Säulen-Ordnung.

"Come il sentimento per la moralità [*das Gefühl für das Sittliche*], così anche il sentimento per l'estetico [*das Gefühl für das Aesthetische*] non è forte allo stesso modo in ogni uomo. Ciò che noi in questa relazione possiamo dire del singolo è vero anche per interi popoli ed epoche storiche. Un fortunato incontro simultaneo delle più

dell'apparato grafico, pongano i *Vorbilder* su di un grado più alto di quello raggiunto dall'*Elementar-Zeichenwerk*, è scorretto presentare, come si è fatto in occasione di una delle tre grandi mostre allestite per il duecentennale della nascita di Schinkel, l'edizione della *Technische Deputation* come la prima di questo genere; cfr. B. STAMM, *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Zur preußischen Gewerbeförderung in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in Karl Friedrich Schinkel. Architektur Malerei Kunstgewerbe, catalogo della mostra di Berlino Ovest del 1981, cit., p. 334.

²³⁶ Nell'*Elementar-Zeichenwerk* non comparivano i nomi degli autori. Il primo a chiarire che il secondo *Heft* era opera di Gentz fu A. Doebber; cfr. A. DOEBBER., *Heinrich Gentz. Ein berliner Baumeister um 1800*, Berlin 1916, p. 75. Oggi sul tema è disponibile una completissima monografia di M. Bollé: M. BOLLÉ, *Heinrich Gentz (1761-1811). Eine Untersuchung zur Architekturdiskussion in Berlin 1800*, diss., Berlin 1988, in particolare pp. 133 e ss; sulle differenze tra l'*Elementar-Zeichenwerk* e i *Vorbilder* cfr. Ivi, pp. 161 e ss.

²³⁷ Come è stato rilevato, il significato che in questo modo Gentz conferì ai vari ordini fu accettato quasi unanimemente – e quindi anche da Schinkel; cfr. E. FORSSMAN, *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken*, cit., pp. 14 e ss.

²³⁸ VORBILDER, Erste Abtheilung, pp. 22-57.

vantaggiose condizioni deve riunirsi con le grandi disposizioni naturali di un popolo affinché si produca nello stesso quel grado di formazione [*Ausbildung*] per cui la sua morale e il suo modo di vivere possano essere osservati come fondamenti di leggi generalmente valide. Tra tutti gli altri noi troviamo nel popolo greco un tale sviluppo compiuto nel modo più perfetto²³⁹; così Schinkel nell'introduzione, a chiarire il perché del riferimento preminente ai greci e alla loro architettura. L'esclusività greca è dovuta al fatto che si vede nell'architettura e nell'arte di quel popolo un esempio compiuto di pratica che ha a proprio fondamento la morale e l'estetica. Ancora una volta il mondo greco è presentato come un modello organico, una totalità in cui ogni parte è giustificata da leggi costitutive che sono comuni, generali; in cui un'attività, una tecnica, è strettamente legata e connessa al modo di vivere del popolo che la svolge: non alienata dagli altri aspetti della vita e perciò "morale". "Nello sviluppo generale di questo felicemente organizzato popolo, si formarono del tutto armonicamente con il resto della vita anche le arti belle, tra cui qui è presa in considerazione in particolare l'architettura"²⁴⁰. L'appello che attraverso il riferimento all'età greca Schinkel rivolge al proprio tempo è di realizzare nuovamente quell'unità dei mestieri e delle arti, preludio ad una nuova epoca in cui tutti i prodotti umani siano modellati secondo un generale buon gusto e senso estetico²⁴¹; la posizione teorica complementare che egli sostiene è che, in quest'orizzonte, all'architettura sia affidato il ruolo di direzione e indirizzo. Gli elementi primari di quest'architettura sono ben noti: "Gli ordini colonnari dell'architettura greca sono il suo fondamento estetico

²³⁹ Ivi, p. 22.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Mi sembra che fu quest'aspetto dei *Vorbilder*, in primo luogo, a suscitare l'interesse di Goethe. In una sua breve recensione all'opera (cfr. J.W. GOETHE, recensione ai *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, in *Goethes Werke*, Vol. 49/2, Weimar 1887-1902, pp. 127-132) si legge: "Quando le arti superano la semplice condizione naturale o la corruzione barbarica, allora si osserva che esse gradualmente si sforzano di raggiungere un certo accordo; per questo motivo anche i prodotti di tali momenti di passaggio [*Übergangszeiten*], sebbene imperfetti, considerati nella loro totalità incontrano sicuramente la nostra approvazione.

Del tutto indispensabile è però l'unità al vertice dell'arte; perciò se l'architetto perviene all'intuizione che le sue opere debbano affermarsi per le forme chiare, semplici e nobili, allora si metterà in cerca di scultori che operano allo stesso modo. Ad una tale unione si aggiungerà il pittore, e quindi muratori, tornitori, intagliatori, falegnami, ceramisti, fabbri (...) Ci sono tempi in cui una tale epoca fiorisce da sé stessa, eppure non è sempre consigliabile lasciare al caso il risultato finale, in particolare nei momenti in cui la dispersione è grande, le ambizioni dissimili, il gusto multiforme", Ivi, pp. 127-128.

[*ästhetische Grundlage*]²⁴². Non si deve credere, però, che questi furono adottati in un dato tempo storico, una volta e per sempre, e poi riprodotti convenzionalmente; anche gli ordini, come tutte i prodotti della vita di quel popolo, possiedono uno sviluppo interno: “Attraverso secoli di graduale sviluppo e formazione [*Ausbildung*] del popolo, e in relazione all'estensione della scienza e della tecnica, il compito [*Aufgabe*] inerente a questi elementi fu perfettamente risolto; le regole e i principi di volta in volta stabiliti non erano così restrittivi da non ammettere una ragionevole libertà all'artista in esercizio, eppure gli stessi greci non oltrepassarono mai quei risultati generali raggiunti: quanto avessero in ciò ragione lo mostrano gli innumerevoli e infelici tentativi delle epoche successive”²⁴³. Perché questo sviluppo si compia – e non c'è dubbio che per Schinkel il ciclo dell'architettura greca è perfettamente compiuto, dobbiamo sempre tenerlo presente – occorre del tempo, bisogna che nuove conoscenze si sommino a tutte le conoscenze già acquisite, esperienze si stratificano su esperienze già consolidate, tentativi su tentativi, infine invenzioni [*Erfindungen*]: “L'architettura è, come in generale l'arte, l'opera degli sforzi, delle esperienze, delle invenzioni di singoli uomini e di interi popoli ed epoche. E' necessario del tempo affinché i frutti di questo lavoro maturino, dando come risultato leggi salde e valide generalmente. Questi sono però i tesori più preziosi che un artista che fa appello alla formazione [*Bildung*] deve conservare; se egli li trascura e li fa andare perduti allora scompare con loro l'intera patria dell'arte ed egli viene abbandonato senza aiuto in un impervio deserto”²⁴⁴.

Fin qui la premessa con le considerazioni di ordine generale. Ora Schinkel passa a trattare l'oggetto principale del suo scritto: “le regole sulla disposizione della costruzione colonnare”²⁴⁵. Dopo avere avvertito che a tal fine si baserà sui resti monumentali di quell'architettura per poi confrontare tali evidenze archeologiche con quanto espresso da Vitruvio, egli dichiara che il suo testo non vuole porsi sullo stesso piano delle numerose discussioni critiche che in passato hanno avuto per oggetto lo stesso tema; il lavoro che sta presentando deve essere inteso “solo come

²⁴² VORBILDER, p. 23.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

un compendio dell'intero campo di questa importante parte dell'architettura²⁴⁶. Ed infatti da questo punto in poi lo scritto assume un tono del tutto convenzionale, a volte quasi distaccato. I precisi studi analitici che egli, negli stessi anni, conduceva sulla stessa materia come preparazione al *Lehrbuch* sembrano non aver influenzato queste osservazioni. Valuteremo più avanti se ciò corrisponde o meno a verità.

Quasi all'inizio, immediatamente dopo la descrizione dei vari tipi di colonna e di ordine (e in cui si ha un saggio dell'asettica convenzionalità della discussione: non vi è alcuna critica della colonna ingoblata nel muro o della lesena²⁴⁷), Schinkel introduce il tema del "carattere". E lo fa in modo del tutto conforme a Gentz. Questi aveva così stabilito il carattere degli ordini greci (per lui come per Schinkel i romani avevano, tranne che per poche eccezioni, generalmente travisato e confuso la chiara logica che i greci conferirono ai loro ordini): l'ordine dorico "deve essere scelto in tutti i casi in cui il carattere di un edificio deve essere robusto [*stark*], forte [*kräftig*] e maschile [*männlich*] (...) La colonna dorica si addice a tutti gli edifici pubblici, il cui carattere è la severità [*Ernst*], la grandezza [*Hoheit*] e la forza [*Kraft*]. In tutta la sua bellezza quest'ordine può comparire in tribunali e municipi. Qui può svilupparsi il suo splendore possente e sincero. Trattato più semplicemente e vigorosamente, esso farà un buon effetto in porte cittadine ed edifici militari. Trattato in modo grave, si addice ai monumenti funerari e ai cimiteri. In alcuni casi, se lo si fa semplice e non troppo massiccio, può essere utilizzato negli edifici residenziali (...) Giacchè il motto corrispondente all'ordine dorico è forza [*Kraft*]²⁴⁸; l'ordine ionico "si addice a tutti quei casi in cui deve regnare la serenità [*Heiterheit*] e la calma [*Ruhe*], l'avvenenza [*Gefälligkeit*] e l'eleganza [*Eleganz*] (...) ma non solo per ville è da raccomandare questo bell'ordine (...) esso si addice ai teatri, dove può apparire in tutto il suo splendore. Decora, impiegato esternamente o all'interno, gallerie pubbliche e sale, musei e anche accademie (...) La parola caratteristica per l'ordine ionico è delicatezza"²⁴⁹; infine l'ordine corinzio "è utilizzato dove è richiesto il più grande splendore [*Pracht*], la più grande ricchezza [*Reichtum*] architettonica. Trattato nel

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 24.

²⁴⁸ *Elementar-Zeichenwerk*, Heft II, cit., p. 40.

²⁴⁹ Ivi, p. 66.

modo più ricco serve a ornare le sale fastose [*Prunksäle*] e gli ambienti per l'udienza nei castelli dei principi (...) sia utilizzato solo per i templi e per le dimore degli dei della terra (...) Per l'ordine corinzio è splendore [*Pracht*] la parola predominante"²⁵⁰. Queste preoccupazioni non erano nuove per Gentz e naturalmente non avevano soltanto un carattere teorico: le tesi appena esposte dovevano poter funzionare come indicazioni per la prassi progettuale. E' curioso notare che quando egli ebbe la possibilità di poter mettere in pratica questi precetti (nel 1799, con la costruzione della nuova zecca di Berlino) l'esito non si rivelò così esemplare come sarebbe lecito attendersi. Il saggio descrittivo pubblicato sulla *Sammlung nutzlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend*²⁵¹ è indicativo dell'importanza rivestita da questi concetti nella sua attività di progettista. Si tratta, infatti, di una lunga giustificazione del proprio operato: egli non era soddisfatto del progetto, in quanto non era stato indovinato il carattere dell'edificio, e si affretta a spiegare che la causa era dovuta alle difficoltà intervenute durante l'esecuzione; in particolare, il rammarico di Gentz era indirizzato al fatto che, quando già i muri maestri erano stati ultimati, fu deciso che l'edificio dovesse ospitare oltre alla zecca anche l'accademia e diversi uffici amministrativi. Le scelte stilistiche contenute nel progetto iniziale – principalmente l'adozione del dorico greco – non erano, dunque, più appropriate alla destinazione funzionale dell'architettura. L'intenzione di Gentz era di conformare un edificio che esponesse un carattere appropriato allo scopo per cui era stato concepito e, in questo senso, Gentz ribadisce la correttezza della sua scelta iniziale, conformemente a quanto in seguito teorizzerà: "per questo motivo scelsi il forte, possente, solido ma pur ricco stile che a me sembra essere il più appropriato a questa classe di edifici"²⁵².

Schinkel ratifica le asserzioni di Gentz, al punto che decide di non specificare a quali generi di edifici i tre ordini di volta in volta si addicono, quasi dando per scontato l'insegnamento del suo vecchio insegnante: "L'ordine dorico reca il carattere della severità [*Ernsten*], della robustezza [*Kräftigen*] e della forza [*Starken*]; lo ionico quello

²⁵⁰ Ivi, p. 71.

²⁵¹ H. GENTZ, *Beschreibung des neuen Königlichen Münzgebäudes*, in «Sammlung nutzlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend», 1 (1800), pp. 14-26.

²⁵² Ivi, p. 18.

della grazia [*Anmuthigen*]; il corinzio quello della sfarzosità [*Prächtigen*], della ricchezza [*Reichen*] e della delicatezza [*Zierlichen*]: ognuno dei tre tipi ha il carattere di un bello particolare [*eines eigenthümlich Schönen*]. Il diverso carattere è generato in modo del tutto particolare attraverso la proporzione di ognuno di essi e anche attraverso la diversità delle loro parti”²⁵³. Nel corso della successiva argomentazione queste determinazioni funzioneranno come delle precondizioni che fanno da cornice alle disquisizioni su tutte le singole parti degli ordini.

Gentz non fissava per i tre ordini alcuna univoca regola proporzionale ma solo indicazioni di massima che consentivano agli architetti di poter scegliere con intelligenza le misure degli elementi da uno qualunque dei molti manuali disponibili sull'argomento. Si sarà notato, inoltre, che egli accennava a un diverso trattamento degli ordini in ragione del differente carattere da conferire agli edifici. Con ciò si permetteva l'adozione di differenti scale proporzionali per uno stesso ordine, aspetto che peraltro tornava a giustificazione della grande disparità di misure riscontrabili nei monumenti dell'antichità che si erano conservati. Il ragionamento di Schinkel è analogo: “L'intervallo [*Spielraum*] entro cui varia la proporzione è perciò molto grande, a seconda che si voglia generare severità [*Ernst*], forza [*Stärke*], grazia [*Anmuth*], leggerezza [*Leichtigkeit*], altezza [*Hohe*] o esilità [*Niedere*]”²⁵⁴. Quando deve fornire delle indicazioni riguardo ad elementi le cui misure o proporzioni sono particolarmente difficili da stabilire (perché magari le evidenze monumentali offrono dati fortemente disomogenei), egli procede in due modi: o calcola una media delle misure riscontrate negli esempi monumentali, oppure sceglie tra questi un solo caso e lo pone a modello.

Uno scritto che ha per oggetto gli ordini colonnari non può non affrontare una delle questioni dirimenti per l'intera interpretazione dell'architettura classica: la derivazione dell'architettura in pietra dal primitivo modello ligneo²⁵⁵. Conosciamo

²⁵³ VORBILDER, p. 25.

²⁵⁴ Ivi, p. 26.

²⁵⁵ Non c'è nessun riferimento, invece, all'altra questione centrale per l'esegesi dell'architettura classica: la colorazione dei templi antichi. Il testo che per primo avanzò una simile ipotesi, sconvolgendo la visione canonica dell'antichità e provocando così un violento dibattito, fu A.C. QUATREMÈRE de QUINCY, *Le Jupiter olympien*, Paris 1814. Tra i più convinti sostenitori delle tesi di Quatremère de Quincy si distinsero più tardi Hittorf e Semper; cfr. J.I. HITTORF, *L'architecture*

l'opinione di Schinkel, così sintetizzabile: “Certo l'architettura greca non è mai schiava imitazione della costruzione; la costruzione in legno imitata in quella in pietra si mostra solo come allusione generale [*allgemeinen Andeutung*]²⁵⁶. Dato il carattere di compendio del testo, egli non sente qui la necessità di precisare dettagliatamente le proprie idee in merito, ma non è nemmeno disposto a ingenerare confusione. Dapprima dichiara che “Le singole parti, quali si presentano principalmente nelle colonne, sono in parte tradotte nella costruzione in pietra dall'originaria costruzione lignea come decorazione e disposizione caratteristica [*als charakteristische Verzierung und Anordnung*]²⁵⁷; poi, giunto alla trattazione del punto critico, la trabeazione: “Come già accennato, nella disposizione della trabeazione emerge particolarmente la costruzione lignea; ma siccome nei monumenti costruiti in pietra che ci sono pervenuti una rigorosa imitazione della costruzione in legno non può essere generalmente provata, allora anche i diversi esegeti che hanno fatto riferimento ad un'originaria costruzione lignea lo hanno fatto in modo altrettanto diverso. Saranno qui menzionate parecchie tra queste interpretazioni, più perchè, come già detto, attraverso un tale modo di ragionare le diverse singole parti rimangono meglio impresse nella memoria che per avanzare in merito un giudizio positivo²⁵⁸. Espediente didattico, dunque. La derivazione dell'architettura in pietra dal modello ligneo non è provata né attendibile ma serve lo scopo di introdurre lo studente nel mondo architettonico greco.

Tuttavia, le tavole incluse nei *Vorbilder* consentono ulteriori digressioni. Per Schinkel ogni singolo elemento architettonico deve avere un significato costruttivo: tettonicamente questa è una condizione necessaria. Quindi la trabeazione è così definita: “La trabeazione di ogni singolo ordine è il risultato di un tipo particolare di costruzione. Abituamente, in tutte le costruzioni la trabeazione dà forma al

polycrome chez les Grecs, Paris 1830 e G. SEMPER, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei Alten*, Altona 1834 ; trad. it. parziale in ID, *Architettura Arte e Scienza*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli 1987, pp. 87-92. Per un'inquadramento storico della vicenda cfr. M. COMETA, *Il romanzo dell'architettura*, cit., pp. 220 e ss.; e R. MIDDLETON – D. WATKIN, *Architettura ottocento*, Milano 1998, pp. 97 e ss.

²⁵⁶ H. III 22; DAL, p. 114, manoscritto del 1830 circa. Si ricordi anche l'aggettivo “purile” utilizzato per stigmatizzare le opinioni dei sostenitori di questa tesi; cfr. H IV 29; DAL, p. 56.

²⁵⁷ VORBILDER, p. 25.

²⁵⁸ Ivi, pp. 41-42.

collegamento tra colonne, copertura e gronda. Secondo queste tre determinazioni essa si divide in tre parti: architrave, fregio e cornice²⁵⁹. Ho fatto già notare che negli studi di Schinkel per il *Lehrbuch* si delinea, senza tuttavia giungere ad un'esplicita presa di posizione, una valutazione negativa del tempio greco periptero: per vari motivi - tra cui proprio le reminiscenze della costruzione lignea osservabili in elementi quali i triglifi e le metope - questo non resisterebbe ad una rigorosa interpretazione tettonica. Non può essere frutto del caso la scelta di rappresentare quale esempio di architettura greca nei *Vorbilder* i Propilei di Eleusi²⁶⁰ e non uno qualunque dei più tipici templi peripteri. Egli lascia questo compito ad altri, si vedano in particolare i disegni firmati da Mauch²⁶¹ [fig. 1; ma vedi anche altre tavole dello stesso Mauch: figg. 2-4], che lo svolgono in maniera del tutto convenzionale. I Propilei di Eleusi sono scelti anche perché “i propilei erano tanto in Atene che ad Eleusi gli unici edifici degli antichi greci in cui la costruzione del tetto orizzontale in pietra fu eseguita con la più grande completezza”²⁶²; e dunque non si presentava quell'attrito tra il tetto a falde in legno e la costruzione dei muri e del colonnato in pietra che sollevava dei problemi in sede di analisi tettonica. A questo, che mi sembra comunque il problema essenziale, si aggiunge che “In tutti gli antichi templi dorici la difformità essenziale della costruzione in pietra rispetto a quella precedentemente sviluppata in legno risiede nel fatto che il fregio non corrisponde allo spazio per le travi di copertura, ma queste poggiano solo sopra il fregio e precisamente nello spessore della cornice”²⁶³. Ne deriva che la tradizionale interpretazione del triglifo - che si continuava a riproporre da Vitruvio²⁶⁴ in poi - non è sostenibile logicamente: “Nei templi dorici, dove il fregio è visibile tanto all'esterno che all'interno e le travi poggiano solo sopra di esso, il significato del triglifo come rivestimento [*Verkleidung*, quindi anche travestimento, maschera] della testa della trave non potrebbe perciò essere dimostrato. Solo nella costruzione dei Propilei è presente qualcosa che indichi

²⁵⁹ Ivi, p. 42.

²⁶⁰ VORBILDER, Erste Abtheilung, Blatt 2a.

²⁶¹ Ivi, Blatt 2.

²⁶² Ivi, p. 49.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ VITRUVIO, *De Architectura*, IV, II, 2.

ciò”²⁶⁵. Eppure, Schinkel ha accolto nei *Vorbilder* la raffigurazione canonica del tempio periptero pur non concordando con la sostanza di quell’interpretazione; che valore dare a questo episodio? E ancora, nel disegno dei Propilei si vedono delle lastre a forma di triglifo poste alle estremità delle travi; come giudicarle? L’ipotesi che avanzo è questa: si tratta di soluzioni convenzionali che possono essere accettate in quanto fanno

²⁶⁵ VORBILDER, p. 50.

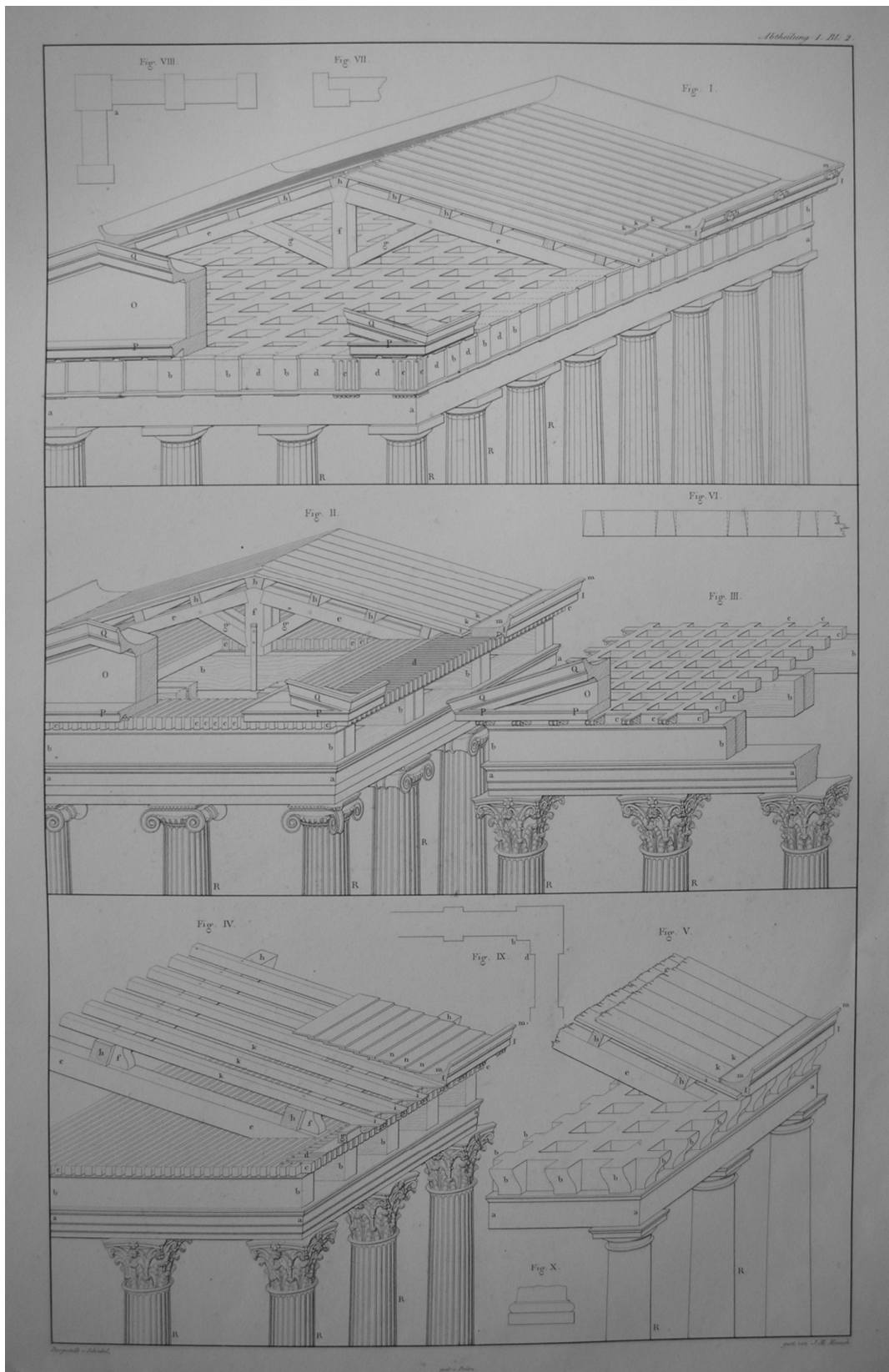


Figura 1. Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 2

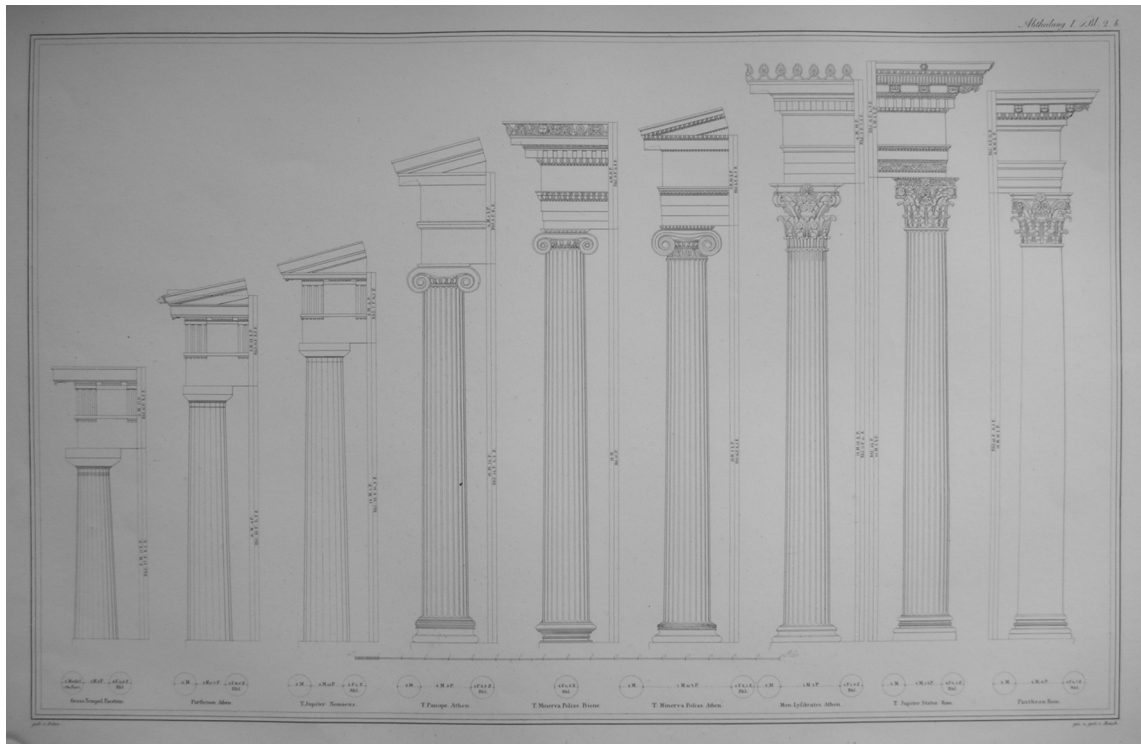


Figura 2. Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 2b

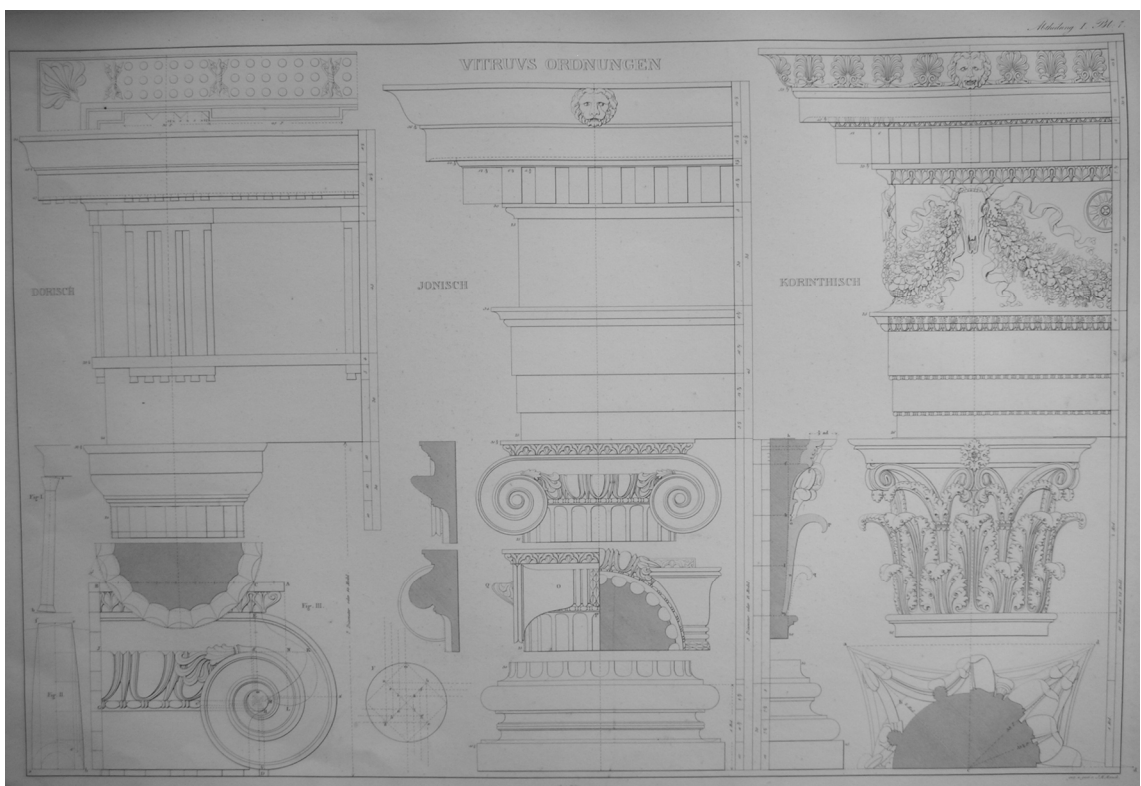


Figura 3. Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 7

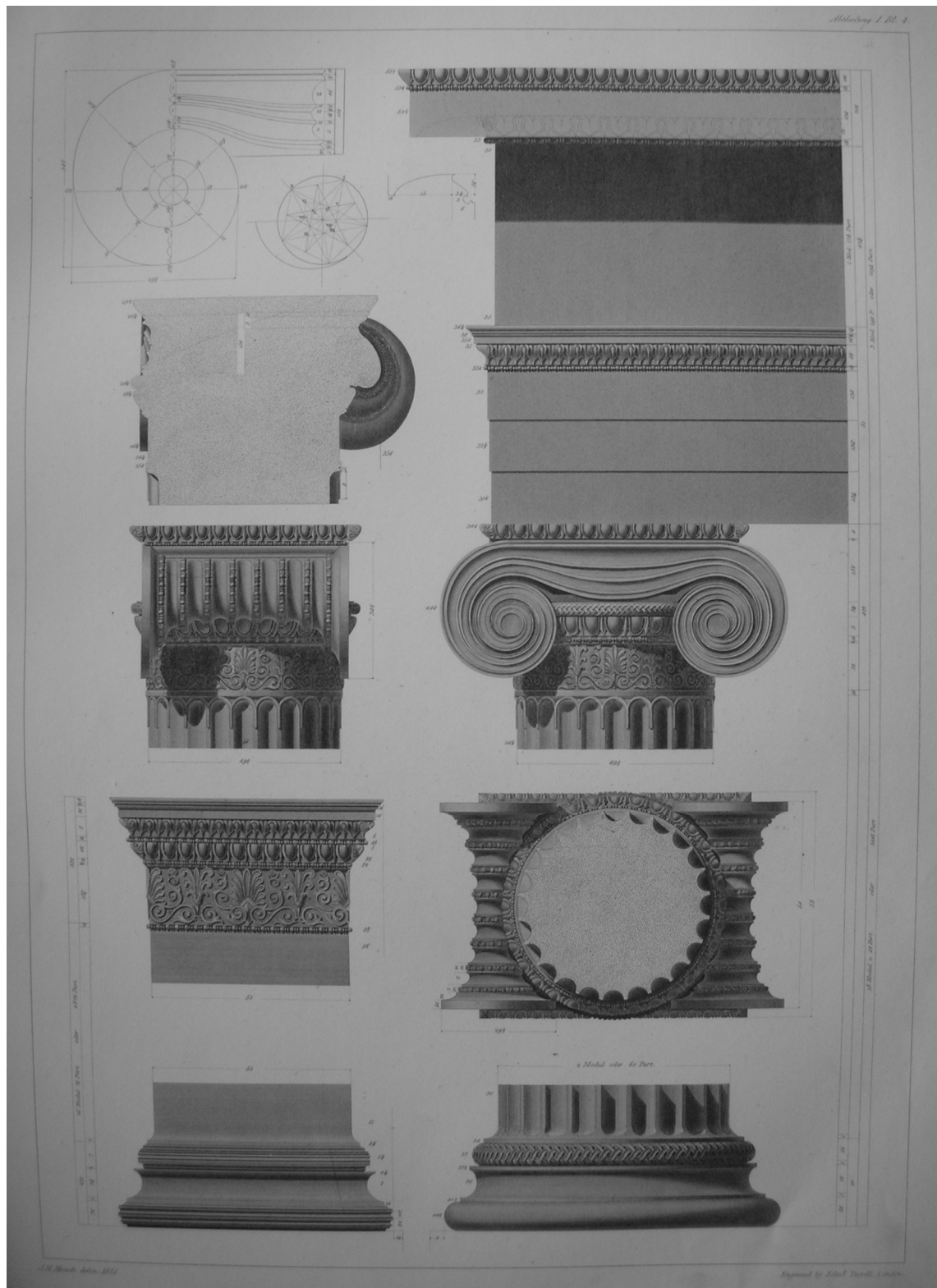


Figura 4. Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 4

riferimento alla storia – sia a quella monumentale che a quella delle interpretazioni – e, come tali, hanno lo stesso statuto delle citazioni. Il discorso cambia quando è in questione sviluppare a partire dal principio della costruzione greca un nuovo sistema architettonico, ma i *Vorbilder* non erano preposti a questo scopo.

Architektonische Glieder.

Più ancora di quanto non avviene già nel testo appena esaminato, è il concetto di “carattere” ad essere al centro della trattazione sugli *architektonische Glieder* [membra architettoniche]. E' utile, al proposito riassumere i termini della questione.

“Carattere” è un concetto introdotto dalla teoria di lingua francese²⁶⁶. Con questo termine, in prima battuta, ci si riferiva al problema della corrispondenza tra forma e scopo funzionale dell'architettura. Una porta, ad esempio, deve essere disegnata e costruita in modo da poter esser percepita come una porta e non come una finestra; una casa, una scuola o una caserma devono poter essere immediatamente identificati per la loro destinazione e non devono confusi con altri edifici di scopo diverso. Connessi con la questione del carattere ci sono altri problemi che l'architettura doveva affrontare nella nuova epoca che si era aperta intorno alla metà del settecento: il rapporto tra forma e uso; il problema della ricezione dell'opera di architettura da parte del pubblico e quindi quello dell'effetto che essa può produrre sugli osservatori; infine, quello della elaborazione di una teoria della comunicazione architettonica adeguata alla nascente società borghese²⁶⁷. La formulazione del concetto di “carattere” si basava su di una rilettura della categoria vitruviana di *decor* – che Rode, nella sua edizione del *De Architectura*, tradusse con “Schicklich”²⁶⁸ -

²⁶⁶ Fu probabilmente Boffrand il primo che ne propose una definizione. Successivamente esso fu ripreso da quasi tutti i maggiori teorici francesi della seconda metà del settecento, da Laugier a Boullée. Si deve al trattato del maestro di quest'ultimo, Le Camus de Mézières, l'avere diffuso internazionalmente la discussione: N. LE CAMUS de MÉZIÈRES, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780. Su questo argomento cfr. W. SZAMBIEN, *Symétrie, Goût, Caractere*, cit., pp. 174 e ss.

²⁶⁷ Cfr. A. VIDLER, *The Writing of the Walls*, cit., pp. 3 e ss.

²⁶⁸ VITRUVIO, *De Architectura*, I, II, 5. L'edizione tedesca cui accennavo è: *Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst. Aus der römischen Urschrift übersetzt von A. Rode*, Leipzig 1796. Su questo punto cfr. A. HORN-ONCKEN, *Über das Schickliche*, in «Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», 70 (1967), pp. 3-162.

nella quale veniva trattato il problema del corretto utilizzo degli ordini colonnari. Vitruvio sosteneva che, per quel che riguarda l'architettura templare, non tutti gli ordini si confacevano a tutte le divinità, ma che doveva esserci un rapporto tra le qualità espresse dal singolo ordine e quelle del dio cui il tempio era dedicato. Così ad un santuario a Ercole o a Marte era appropriato il grave e virile ordine dorico – “edifici senza minute raffinatezze”- e non, ad esempio, il corinzio, più adatto per ornare templi per divinità femminili quali Venere o Flora – cui si addicono “edifici più snelli ed ornati”. Come si vede, il problema che si agita dietro tali apparentemente innocue dichiarazioni è in realtà di capitale importanza: si tratta di quello dell'espressione di significati da parte degli elementi architettonici, del rapporto tra forma e contenuto.

Come già accennato, si deve a un trattato pubblicato in forma anonima²⁶⁹ a Leipzig nel 1788 l'introduzione della teoria del carattere in Germania: le *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*. Un testo che Schinkel non poteva non conoscere, del resto presente nella biblioteca dei Gilly²⁷⁰. Nell'introdurre le teorie francesi in lingua tedesca (soprattutto quelle di Le Camus) l'autore delle *Untersuchungen* le coniuga con quelle derivate dall'estetica del sensismo inglese. Al centro della trattazione c'è sempre il problema tipicamente settecentesco dell'effetto che un'architettura produce sull'osservatore²⁷¹, ma qui l'accento è posto maggiormente sull'espressione di verità che attengono agli attributi sociali dell'architettura: con il carattere, più ancora che la funzione e lo scopo dell'edificio, si manifesta lo stato sociale e la condizione psicologica di chi vi abita. Quella che si voleva proporre con la teoria del carattere era un'architettura che fosse informata ai principi di verità e di moralità, e che senza menzogna dovesse essere, come uno specchio, “simbolo” degli uomini che la abitano: “ogni edificio come un simbolo corporeo dei bisogni dell'uomo e della sua condizione sociale”²⁷². Per assolvere a questi compiti, quelli che erano indicati dalla teoria del carattere, i tradizionali ordini

²⁶⁹ *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, cit. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che l'autore sia Erdmannsdorff: cfr. M. BOLLÉ, *Vom Tagebuch zum Lehrbuch. Aspekte zu Lernen und Lehren von Heinrich Gentz*, in *Deutsche Baukunst um 1800*, a cura di R. Wegner, Köln, Weimar und Berlin 2000, p. 154.

²⁷⁰ Cfr. K.J. PHILIPP, *David Gilly's Bibliothek*, cit.

²⁷¹ *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, cit., p. 11: “La proprietà di un edificio, con cui esso produce un effetto significativo sul nostro cuore, chiamo io il carattere”.

²⁷² Ivi, p. 17; cfr. anche l'introduzione di H.W. Kruft, p. VII.

non rivestivano per l'autore delle *Untersuchungen* un'importanza particolare. Egli è invece abbastanza risoluto nell'affermare che "Le decorazioni delle colonne non hanno nessuna influenza sul carattere dell'edificio, in quanto esse stimolano la varietà e la molteplicità"²⁷³. E' proprio perchè essi possono rimandare ad una grande varietà di contenuti, dunque, che gli ordini non sono adatti alla rappresentazione delle condizioni di chi abita l'edificio.

Ciononostante va detto che, allo stesso modo che nella teoria di riferimento francese, si rimarrebbe delusi se si volesse trovare nel testo una stringente definizione di "carattere". L'uso del termine rimane sempre sul piano di qualcosa che potremmo definire una raccomandazione, un suggerimento, e mai si indirizza verso una regola utilizzabile praticamente dall'architetto nella sua attività²⁷⁴.

Ho già analizzato l'importante ruolo svolto da Gentz riguardo la codificazione delle regole sul "carattere" degli edifici. In quella stessa dissertazione egli fa anche delle osservazioni che sono, se possibile, anche più importanti di quelle che in precedenza ho lungamente citato; afferma per esempio che "Attraverso le proprietà e le parti caratteristiche degli ordini dunque, e non attraverso le proporzioni, è conseguita la linea di demarcazione tra di loro [*wird die Scheidewand zwischen ihnen erhalten*]"²⁷⁵. Le differenze peculiari tra gli ordini non dipendono dalle differenze proporzionali ma, al contrario, da elementi più minuti, cioè dagli *architektonische Glieder*. Questo aspetto è sottolineato da Gentz istituendo un'analogia interessante. Egli spiega che questi sono per gli elementi architettonici "ciò che sono le lettere per le parole: e come con poche lettere possono essere composte una innumerevole quantità di parole, così si origina dalla diversa combinazione delle membra architettoniche [*Glieder*] una grande varietà di cornici, basi e modanature, attraverso

²⁷³ Ivi, p. 88.

²⁷⁴ Come efficacemente riassume Quatremere de Quincy, una certa instabilità teorica contraddistingueva regolarmente il termine *carattere*: egli notava che etimologicamente *carattere* "significa una marca, un segno distintivo di un oggetto qualunque", poi che "Nessuna parola comporta un numero maggiore di applicazione come quella di *carattere*, se è vero che non v'abbia nulla che non sia dotato di una varietà distintiva, a qualsiasi grado", eppure "non si darà il nome di *carattere* che ad un piccolissimo numero, cioè a quelle fisionomie soltanto, che si distinguono per lineamenti pronunciati, e propri a rimanere impressi nella memoria"; A.C. QUATREMÈRE de QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, 2 voll., Paris 1832 ; nuova ed. it. a cura di V. Farinati e G. Teyssot, *Dizionario storico di Architettura*, Venezia 1985, p. 152.

²⁷⁵ *Elementar-Zeichenwerk*, cit., p. 1.

cui tanto gli ordini si differenziano tra loro quanto anche gli edifici ottengono il loro carattere²⁷⁶. Elementi minuti, facezie, questi *Glieder*: modanature, risalti, listelli. Eppure si deve proprio alla loro conformazione, alla loro “articolazione” (termine che può ugualmente tradurre *Glied*) la determinazione del carattere di un’architettura. Su questa strada, sottile e cavillosa, si avventura Schinkel per istruire il lettore dei *Vorbilder* sui mezzi a disposizione dell’architettura per suscitare sull’osservatore quegli effetti che le sono caratteristici.

I *Glieder*: in vista dell’esatta determinazione dei fenomeni espressivi inerenti gli elementi architettonici, Schinkel sembra voler procedere a ritroso, concentrando la propria attenzione sulle componenti prime che li costituiscono e che influenzano le modalità di espressione ad essi connesse.

Scopo dell’*architektonische Glieder* “è quello di (...) di delimitare, concludere o completare le parti o il tutto [*die Theile oder das Ganze*]; staccare il singolo [*das Einzelne zu Scheiden*] in modo da farlo emergere con più forza; spesso dividere l’estensione delle masse o collegare masse divise attraverso fasce [*Gürtungen*]²⁷⁷. Come tali i *Glieder* trovano applicazione “nelle parti inferiori degli edifici e nelle loro estremità come cornici; nelle basi delle colonne e nei capitelli delle stesse; nelle porte e nelle finestre come contorno; nel mezzo delle masse come suddivisione dei piani o come determinazione di altre partizioni²⁷⁸. Sebbene Schinkel non circoscriva l’impiego dei *Glieder* alla sola architettura, egli chiarisce che la loro rilevanza dipende dal tipo di oggetto cui sono applicati: “Nelle opere di architettura i membri sono subordinati alle masse. In piccoli oggetti di tipo architettonico essi risaltano maggiormente e acquisiscono più significato²⁷⁹. Eppure, se nell’architettura propriamente detta l’effetto della massa è preponderante, questa non sarebbe in grado di dispiegare le sue potenzialità espressive se non fosse in grado di presentarsi alla percezione in forma chiara, come oggetto separato e in sé concluso. A questo scopo provvedono i *Glieder*. “Se in opere di architettura le masse murarie rettilinee donano a queste la forma principale, solo i membri ne separano le singole

²⁷⁶ Ivi, p. 40.

²⁷⁷ VORBILDER, p. 17.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

parti per la comprensibilità²⁸⁰. Si sarà notato che è in questa direzione che si muovono gli studi di Schinkel sull'importanza per l'architettura dei profili e dei contorni, studi che a un certo punto gli fanno accennare ad una futura "fisiognomica dell'architettura"²⁸¹. Negli altri casi, invece, il "carattere" del singolo Glied e quello dell'oggetto che conforma si sovrappongono o, più esattamente, è il primo a costituire il secondo: "in ciò consiste per contro la forma principale della maggior parte dei vasi, recipienti di tutti i tipi, candelabri, ecc.: esclusivamente dalle linee dei membri architettonici. In questi piccoli oggetti di tipo architettonico, emerge perfettamente la caratteristica dei diversi tipi di membro architettonico, perché questi oggetti sono del tutto abbracciabili e calcolabili con lo sguardo, la linea da ogni parte determina il profilo, e si può afferrare il senso della loro forma in modo più energico"²⁸².

Ma come si definiscono, e in cosa consistono, in definitiva, questi Glieder? La risposta di Schinkel consta di due parti. Dal punto di vista pratico, fornisce in una tavola l'esempio di come possano essere composti²⁸³; dal punto di vista teorico, ci dice che esistono due tipi fondamentali di Glieder che si definiscono in ragione della linea che li descrive. Egli li chiama *Viertelstab*²⁸⁴ [quartuccio] e *Hohlkehle*²⁸⁵ [gola]. A queste due linee-forma fondamentali corrispondono due caratteri fondamentali. La prima possiede "il carattere del raccogliere in sé, per questo motivo conforma spesso, come gronda, la cornice superiore del tetto"; qualora se ne pongano due una di fronte l'altra si ottiene "la forma fondamentale del recipiente, che mantiene lo stesso carattere" e che, concepita come massa piena, "assume il carattere del supporto [*Tragbaren*], tutti i membri appropriati al sostegno sono perciò adeguatamente allo scopo formati secondo questa forma, e perciò anche alle mensole saranno date questa forma"²⁸⁶. La seconda – "Hohlkehle" – da in generale il più semplice collegamento tra la verticale e l'orizzontale"; concepita come cavità

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Cfr. DAL, p. 45.

²⁸² VORBILDER, p. 17.

²⁸³ Ivi, Erste Abtheilung, tav. 1a.

²⁸⁴ Si vedano le figg. I-VIII della suddetta tav. 1a.

²⁸⁵ Figg. XIII-XVI della tav. 1a.

²⁸⁶ Ivi, p. 18.

“questo membro ha il carattere del dispiegarsi e del dischiudersi”; due linee di questo tipo accoppiate in modo opposto danno la forma di un “calice di un fiore, che trova la propria utilizzazione in vasi, recipienti, capitelli corinzi, ecc.”²⁸⁷. Da questi due Glieder fondamentali – che sono quindi una sorta di *Urglieder* – se ne originano “attraverso la combinazione delle loro linee” altri quattro: il *Rundstab*²⁸⁸ [astragalo], che reca “ il carattere del rigonfiamento [*Schwellung*]”; la *Einziehung*²⁸⁹ [scozia], che possiede “il carattere della contrazione, del restringimento [*Zusammenziehens*]”; il *Karniess*²⁹⁰ [modanatura a S], che essendo l’unione dei due Glieder fondamentali ne acquisisce anche i due rispettivi caratteri; e infine il *verkehrte Karniess oder Kehlleisten*²⁹¹ [gola rovescia], questa “Concepita come una cavità, esprime con la parte inferiore l’emissione e il dischiudersi [*das Ausgebende, Sichentfaltende*], e con quella superiore l’accogliere, il tenere all’interno [*das Empfangende und Umschlossenhaltende*]. Concepita come massa piena, la linea ha il carattere del sostegno [*Tragbarkeit*] e della mensola scalare [*allmähliche Ueberkragens*]²⁹².

A questi sei Glieder-base, prodotto della combinazione dei due Glieder fondamentali, Schinkel aggiunge quello rettilineo, di cui, piuttosto sorprendentemente, non viene preso in esame il significato espressivo, punto sul quale ci sarebbe da riflettere.

Ma come considerare l’articolazione teorica che Schinkel fa seguire a queste “articolazioni” architettoniche? Qual’è lo scopo sotteso, quale la logica cui il discorso obbedisce?

Il riferimento più ovvio è certamente quello dell’*Elementar-Zeichenwerk* di Gentz²⁹³ e, in particolare, l’analogia lì istituita tra le lettere dell’alfabeto e *Glieder* – di

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Figg. IX-XII della tav. 1a.

²⁸⁹ Figg. XVII-XX della tav. 1a.

²⁹⁰ Figg. XXI-XXIV della tav. 1a.

²⁹¹ Figg. XXV-XXXV della tav. 1a.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Un altro interessante riferimento è costituito dalla cosiddetta estetica del sensismo, in particolare dall’importante testo di William Hogarth *The Analysis of Beauty*, pubblicato a Londra nel 1753 (cito dalla prima edizione italiana: W. HOGARTH, *L’analisi della bellezza*, Livorno 1761). Così Hogarth: “tenterò di mostrare, quali sieno quei principi nella natura, a tenore de’ quali ci regoliamo a chiamar belle le forme d’alcuni corpi, ed altre non belle; alcune graziose, alter no; considerando più minutamente di quel che mai sia stato fatto sin’ ora la natura, e le differenti combinazioni di quelle linee, che servono a sollevar nella mente l’idee di tutte le varie forme immaginabili”; ivi, p. 31, corsivo

numero limitato e finito – da un lato, e le parole e gli elementi architettonici – di numero infinito – dall'altro.

Va notato, innanzitutto, che questi elementi-base non sono a rigore puramente formali, in quanto recano un significato espressivo specifico. In secondo luogo, tale analogia, peraltro poco felice secondo la mia opinione, ha di interessante il fatto che può indicare ad artigiani e architetti un esito che non avrebbe soddisfatto né Gentz né tanto meno Schinkel²⁹⁴: la virtuale infinità delle forme che si possono inventare e produrre tramite la giustapposizione di questi elementi fondamentali. Tanto più che l'infinità non riguarda soltanto il numero di Glieder che è possibile generare attraverso la combinazione di quelli dati, ma anche lo stesso singolo Glied, attraverso il trattamento e la modulazione cui è suscettibile e la posizione nella successione in cui è inserito: "Dalla proporzione del singolo membro e dalla disposizione e dalla

mio. Tra i tipi di linea-base, da cui possono svilupparsi per combinazione altri generi di linee, Hogarth inserisce anche la linea retta: "Questo noi similmente supponghiamo, e lo rileveremo con dire generalmente, che *la linea retta, e la linea circolare*, insieme colle loro differenti combinazioni, e variazioni & c. limitano, e circoscrivono tutt'i visibili oggetti qualunque sieno producendo quindi tale innumerable varietà di forme, che siamo necessitati a dividerle, e distinguerle in classi generali; lasciando le altre mescolanze di mezzo che posson prendere le figure all'ulteriore osservazione del Lettore.

In primo luogo, gli oggetti composti di sole linee rette, come il cubo, o di linee circolari come la sfera, o d'ambidue insieme, come il cilindro, e il cono, & c.

In secondo luogo, quelli composti di linee rette, di linee circolari, e di linee parte rette, e parte circolari, come i capitelli delle colonne, de' vasi, & c.

In terzo luogo, quelli composti di tutte le linee insieme coll'aggiunta della linea ondeggiante, ch'è una linea che produce più bellezza che qualunque altra delle prime, come ne' fiori, ed altre forme della specie d'ornato; perlochè la chiameremo la linea della bellezza.

In quarto luogo quelli composti di tutte le prime insieme colla linea spirale, come la forma umana, la quale linea ha il potere di aggiungere più grazia alla bellezza. Notate che le forme di più grazia hanno in loro meno della linea retta"; ivi, pp. 75-76. La maggiore differenza tra quanto qui affermato e il testo di Schinkel sta nel fatto che Hogarth considera le linee dal solo punto di vista formale, senza che queste possano essere veicolo di significati espressivi. Egli, comunque, sembra convinto del fatto che la produzione di *bellezza* è il risultato in primo luogo del modo di conformare i termini minuti che costituiscono tutti gli elementi – le *linee* appunto; e ciò vale anche per l'architettura: "lo per me sono affatto convinto; sebbene strano possa parere ad alcuno, che un completo, nuovo, ed armonico ordine d'architettura in tutte le sue parti possa prodursi col seguente metodo di comporre, ma difficilmente con certezza senza di esso; e tanto più sono portato a crederlo, quanto che esaminando rigorosamente quei quattro ordini degli antichi così bene stabiliti per la bellezza, e per la vera proporzione s'accordano col piano che or esporremo"; ivi, p. 79.

²⁹⁴ Ricordo quanto scrisse Peter Beuth nell'introduzione ai *Vorbilder*, raccomandando esplicitamente ai destinatari dei volumi di non inventare nulla "ma disciplinatamente, fedelmente e con gusto imitare"; VORBILDER, p. V.

scelta della sua posizione in una successione [*Anordnung und Wahl ihrer Folge auf einander*] dipende il suo carattere (...) Ognuno dei sei membri enumerati può essere

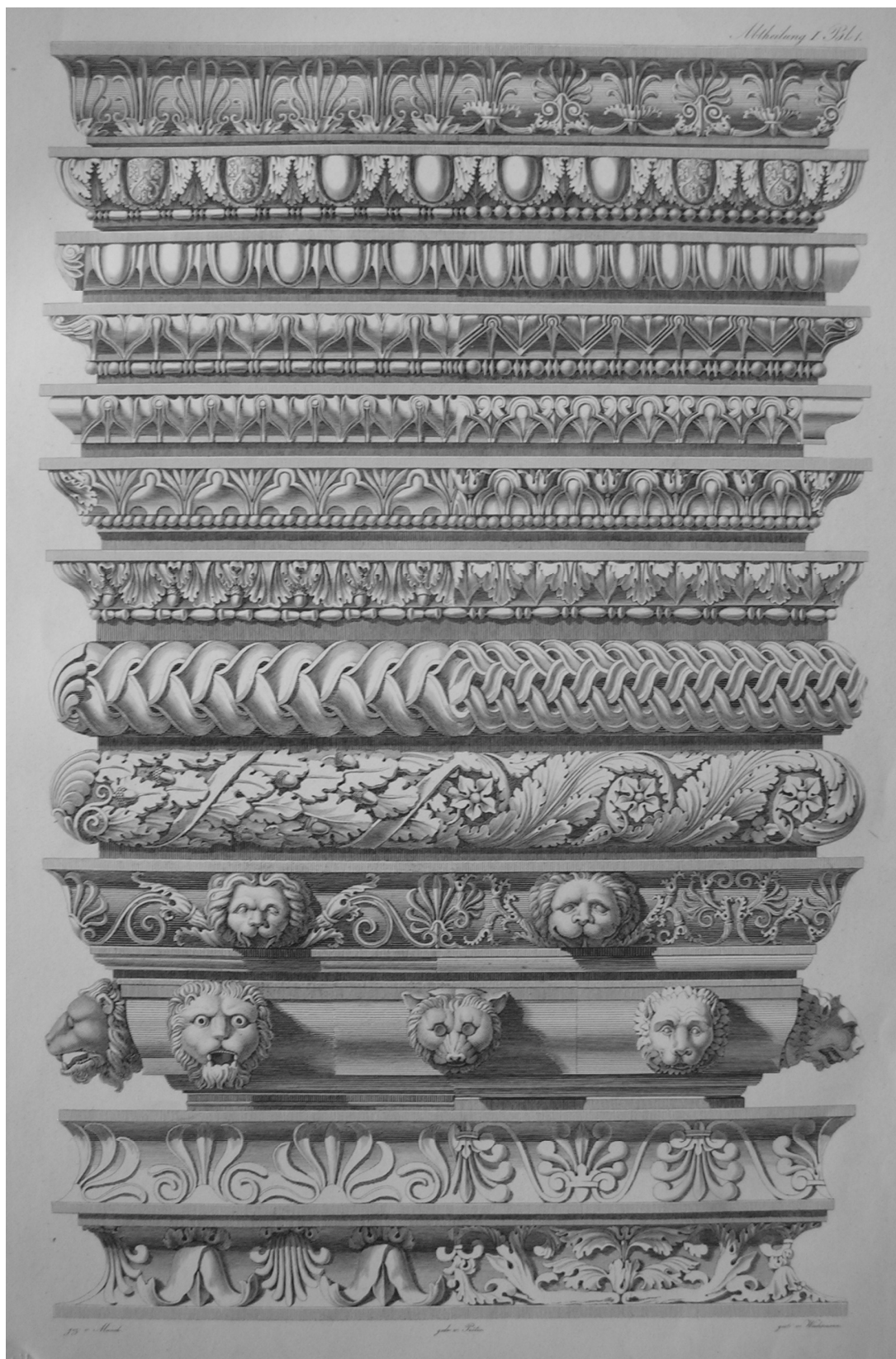


Figura 5. Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 1

conformato in molteplici modi: dando alle linee più o meno curvatura; una minore o maggiore inclinazione secondo la verticale o l'orizzontale; una minore o maggiore proporzione alla parte inferiore o a quella superiore²⁹⁵. Nella tavola di apertura del volume²⁹⁶ [fig. 5] (una tavola dal netto umore piranesiano, si converrà), disegnata da Mauch ma a cui Schinkel più volte rimanda, l'allusione a questa infinita modulazione del Glied mi sembra scoperta. Anche uno sguardo superficiale alle tavole successive, inoltre, rende bene l'idea della multiformità degli esiti progettuali cui un simile ragionamento dà luogo.

Come in una morfologia goethiana, è qui abbozzato il processo di generazione delle forme a partire da due modelli principali – i due *Urglieder* – che combinandosi e modulandosi producono - o potrebbero produrre – un'infinita graduazione di oggetti della stessa specie. La differenza sta che ad ogni Glied è combinato un contenuto che esso deve esprimere. Questa serie virtuale, però, non la si desidera, e soprattutto, non si desidera che essa generi una serie altrettanto infinita di effetti – il *carattere* - sull'osservatore. Il gioco di espressioni e significazioni che questa morfologia schinkeliana apre e delinea deve essere racchiuso entro confini chiari e non trasgredibili. Questi confini sono tracciati dalla teoria, dal discorso, ed è a questa strategia generale che obbedisce il testo di Schinkel sugli *Architektonische Glieder* nei *Vorbilder*. Un discorso - un *logos* - deve ordinare, dall'esterno, la successione altrimenti indefinita di forme che potrebbero generarsi nel corso del processo morfologico e definire le leggi che stabiliscono la disposizione di queste forme nella serie. Deve assegnare ad ognuna di queste formazioni un contenuto definito e comandarne le modalità di espressione, così come anche decidere delle regole di ricezione di questi contenuti da parte degli osservatori. Una teoria, infine, che deve impedire la proliferazione incontrollata di effetti non prevedibili, o che essa non ha preliminarmente previsto.

Conclusioni.

²⁹⁵ Ivi, p. 20. Si sarà notato l'ennesimo rimando di Schinkel alla serie; ancora una volta, in una serie, più delle caratteristiche intrinseche è la posizione nella successione a definire il valore degli elementi.

²⁹⁶ Ivi, Erste Abtheilung, tav. 1.

Teoria dell'architettura e teoria dell'artigianato scientifico; quali le differenze, quale lo iato che le separa? La domanda è tanto più pertinente giacchè Schinkel - che non ha scritto la propria teoria dell'architettura ma ha contribuito considerevolmente a formulare una teoria dell'artigianato scientifico - ha indicato proprio nell'artigianato scientifico il limite che definisce il campo di esistenza della teoria: da una parte ciò che si può insegnare e trasmettere, dall'altra l'architettura come "arte". Ma di quale architettura si parla - è lecito chiedersi - se non è vero, come spero di essere riuscito a mostrare, che nei *Vorbilder* questa è assente. E ancora, che cos'è la teoria per Schinkel?

Cercherò di procedere con ordine. Con la pubblicazione dei *Vorbilder* Schinkel e Beuth ratificano una divisione che graverà lungamente sulle sorti dell'architettura tedesca (ma lo stesso potrebbe dirsi anche per le altre nazioni europee): quella tra artigianato e architettura. Divisione, questa, che non rinvia all'essenza delle due attività (ovvero, non è determinata in base alle possibili risposte che si possono dare alla questione: cos'è l'architettura?) ma al genere e alla qualità del lavoro svolto rispettivamente dall'artigiano e dall'architetto. L'architetto è colui il quale esercita "liberamente" la propria professione - vale a dire, sottoponendo i risultati conseguiti alla sola ragione - mentre il lavoro dell'artigiano è sottomesso alla consuetudine e all'imitazione. L'artigiano imita, l'architetto, se crede, "inventa"; conformemente alla ragione e alla storia, certo, ma si tratta pur sempre di invenzione, dell'introduzione del "nuovo"²⁹⁷. L'attività imitativa, invece, è assimilabile alla "schiavitù"²⁹⁸: l'artigiano è uno "schiavo". La differenza, dunque, tra l'artigiano e l'architetto non è parallela a quella tra la pratica e la teoria²⁹⁹ ma è interna alla pratica stessa. I *Vorbilder* si occupano di artigianato non perché non si occupano di architettura, ma perché sono destinati a coloro i quali praticano l'architettura come mestiere e non come arte. Per il

²⁹⁷ Cfr. ad esempio il foglio H III 27: "Lo storico non è persistere nell'antico o ripeterlo, con ciò la storia si arresterebbe, l'attività storica è quella che conduce al nuovo e attraverso cui la storia progredisce", DAL, p. 70.

²⁹⁸ Cfr. DAL, p. 28.

²⁹⁹ Ricordo che il primo maestro di Schinkel, Friedrich Gilly, scrisse un saggio sulla necessità di "unificare" i due lati dell'attività architettonica - la teoria e la prassi - senza però mettere in dubbio l'opposizione tra architettura e artigianato; cfr. F. GILLY, *Einige Gedanken über die Nothwendigkeit die verschiedenen Theile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinigen*, in «Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend», 2 (1799), pp. 3-11.

mestiere può, anzi deve darsi teoria; per l'arte no, sembra convincersi Schinkel. E' tutto ciò lascia supporre che Schinkel, che alla fine della sua vita propende romanticamente a non credere possibile la trasmissione dei più alti insegnamenti in fatto di architettura, consideri la teoria solo come qualcosa di prescrittivo e regolativo, di dogmatico.

Stando così le cose, non è del tutto esatto affermare che Schinkel non scrisse una teoria dell'architettura. Per essere più precisi bisognerebbe dire che non ne scrisse una completa e integrale. Il lavoro svolto all'interno della *Technische Deputation für Gewerbe* ci restituisce due parti del suo edificio teorico: la teoria della costruzione - con i manuali per muratori, carpentieri e *Baumeister*³⁰⁰ - parte che gli studi per il *Lehrbuch* avevano escluso fin dall'inizio³⁰¹; e la teoria che auspica l'impiego delle arti del disegno nella produzione degli oggetti d'uso, corrispondente ai *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*. Quella che manca è la terza parte: la teoria dell'"invenzione" architettonica, parte che avrebbe dovuto essere tema del *Lehrbuch*³⁰². E' un caso che i volumi editi per la *Deputation* di Beuth sono tutti realizzati secondo la forma dei "modelli", dei "casi esemplari" da recepire e applicare passivamente? Secondo la mia opinione non lo è, anzi, tutto lascia presumere che Schinkel non era disposto a una teoria dialogica³⁰³.

Che ne è stato del *Lehrbuch*? Più che per le fastidiose ingerenze del principe ereditario o per l'assenza di un pubblico in grado di recepire il suo vasto sapere architettonico, come è stato ipotizzato da Peschken³⁰⁴ (ma poteva mancare il pubblico a un architetto dell'autorità di Schinkel?), mi sembra sia da ravvisare in questa sua indisponibilità alla teoria il motivo della mancata pubblicazione del *Lehrbuch*. Indisponibilità a una teoria che non proceda per precetti, innanzitutto, il che si traduce, in termini schinkeliani: a una teoria dell'*architettura come arte*.

³⁰⁰ Vedi note 8-10.

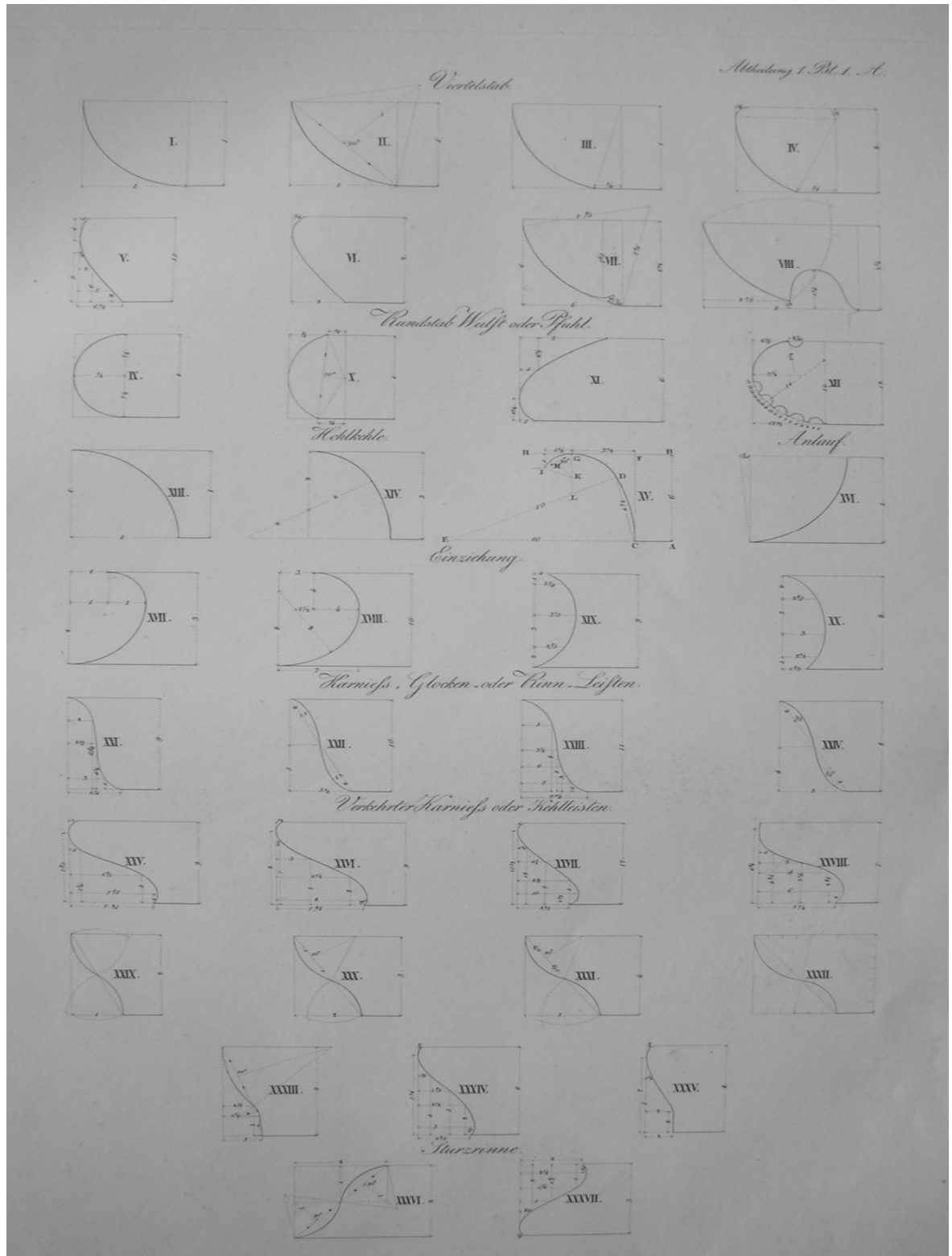
³⁰¹ Cfr. per esempio DAL, p. 54, dove scrive che il *Lehrbuch* è destinato agli architetti e non agli "Schüler"; o lo stesso *Dispositionsentwurf* H IV 9 (DAL, p. 48), dove si rimanda esplicitamente ai "manuali" per imparare a costruire.

³⁰² Ma c'è la *Sammlung*, cosa su cui ci sarebbe da riflettere.

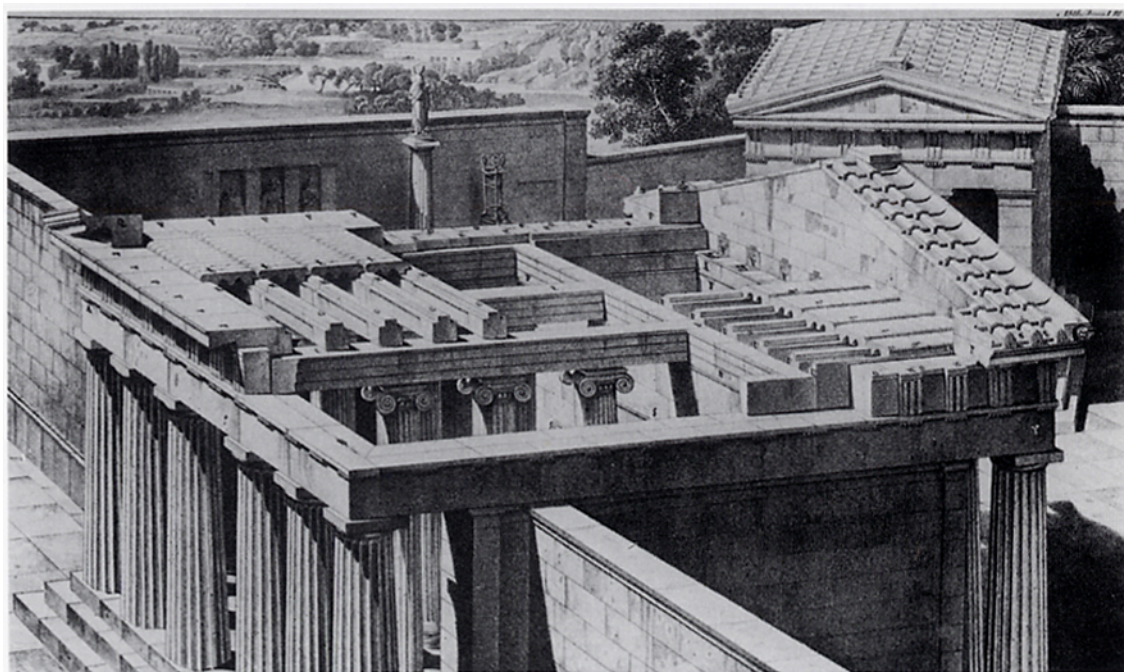
³⁰³ Del resto, anche l'impresa editoriale più impegnativa di Schinkel – la *Sammlung architektonischer Entwürfe* – è una raccolta di "modelli", più precisamente potremmo definirla una raccolta di modelli di architettura "alta". Seguiranno, poi, quelli di architettura "superiore" – le *Werke der höheren Baukunst*.

³⁰⁴ G. PESCHKEN, *Schinkels nachgelassene Fragmente eines Architektonischen Lehrbuches*, cit.

Indisponibilità a considerare l'alta architettura altro che arte, e l'arte altro che un'attività ineffabile, libera da regole che non siano quelle imposte all'artista dall'arte stessa o dalla natura (e che non sono concettualizzabili). L'artista, l'architetto, discute di queste regole unicamente nella solitudine del proprio studio privato, in un soliloquio. Da questo soliloquio Schinkel non volle uscire.



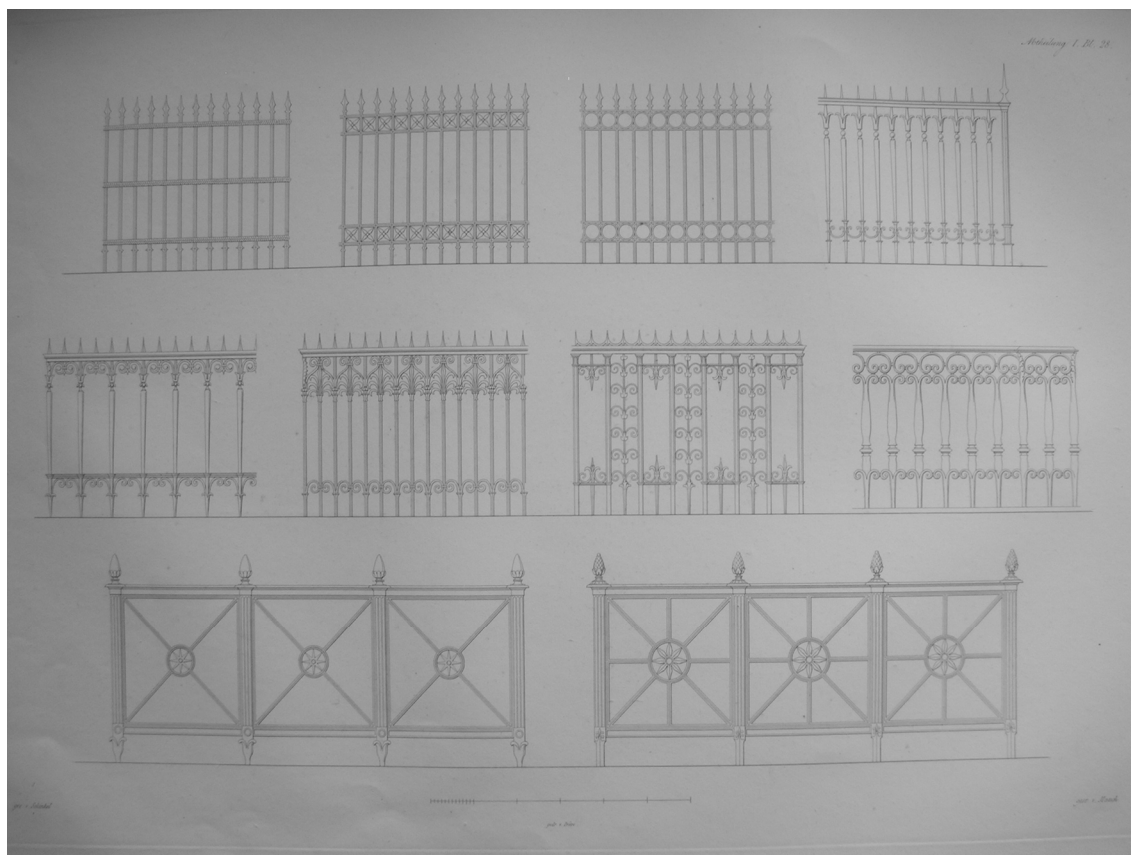
Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 1a



Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 2a



Vorbilder, erste Abtheilung; tav. 6



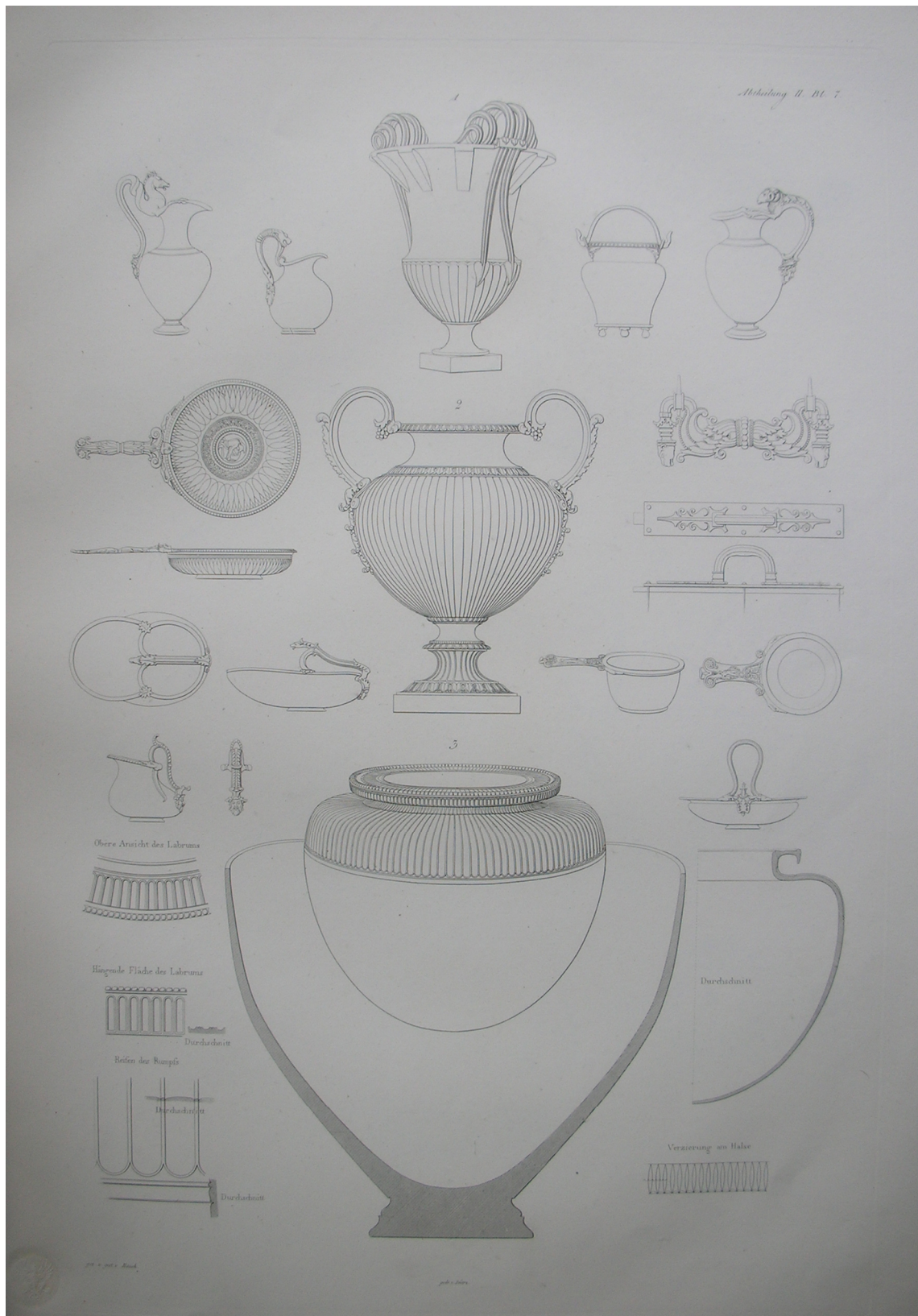
Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 28



Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 29



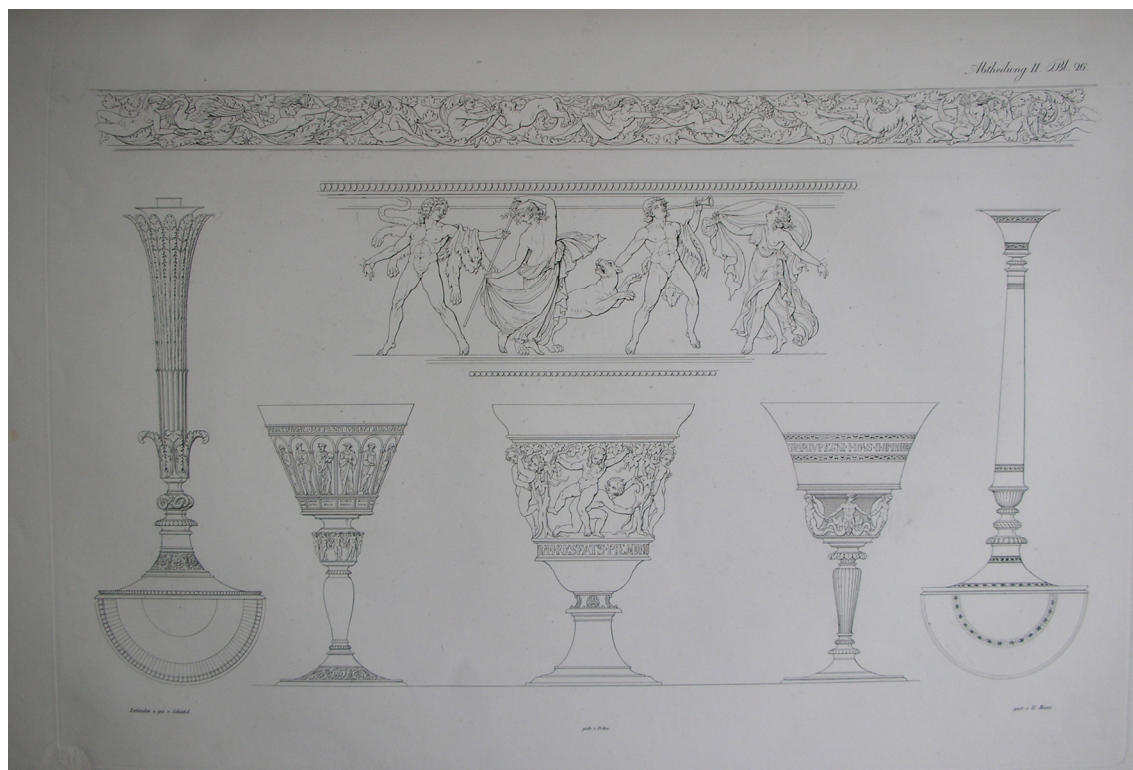
Vorbilder, Erste Abtheilung; tav. 30



Vorbilder, Zweite Abtheilung; tav. 7



Vorbilder, Zweite Abtheilung; tav. 25



Vorbilder, Zweite Abtheilung; tav. 26



Vorbilder, Zweite Abtheilung; tav 27



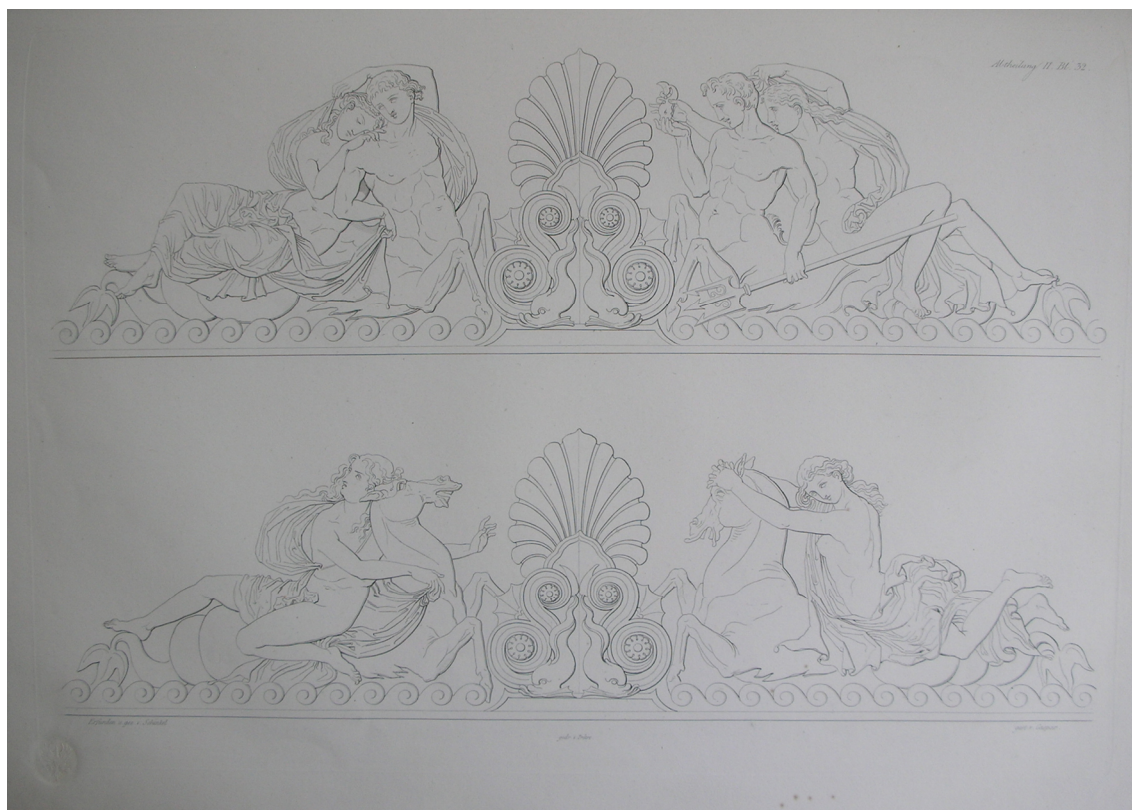
Vorbilder, Zweite Abtheilung; tav. 28



Vorbilder, Zweite Abtheilung; tav. 29



Vorbilder, Zweite Abtheilung; tav. 31



Vorbilder, Zweite Abtheilung, tav. 32



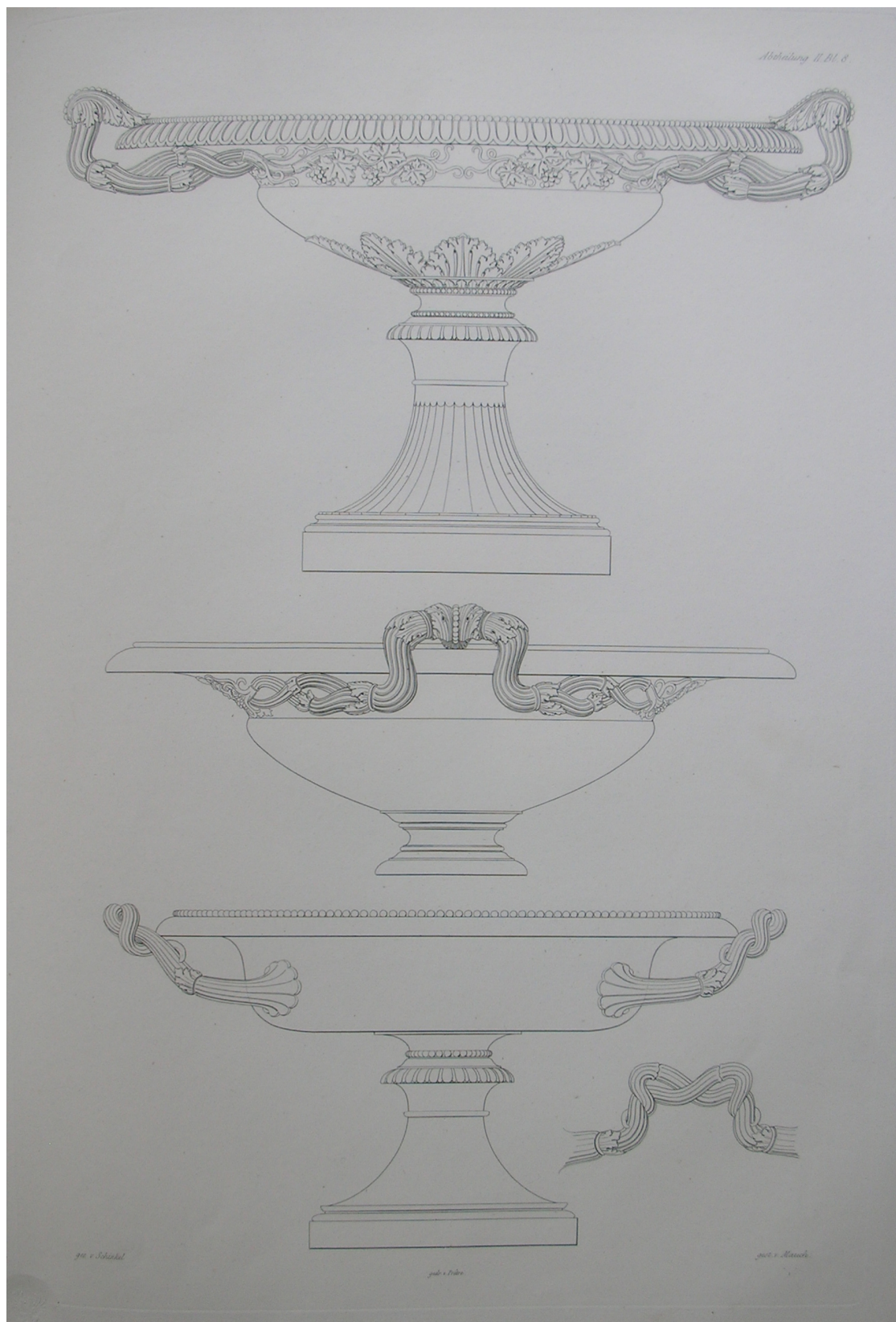
Vorbilder, Zweite Abtheilung; tav. 33



Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 1



Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 4



Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 8



Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 10



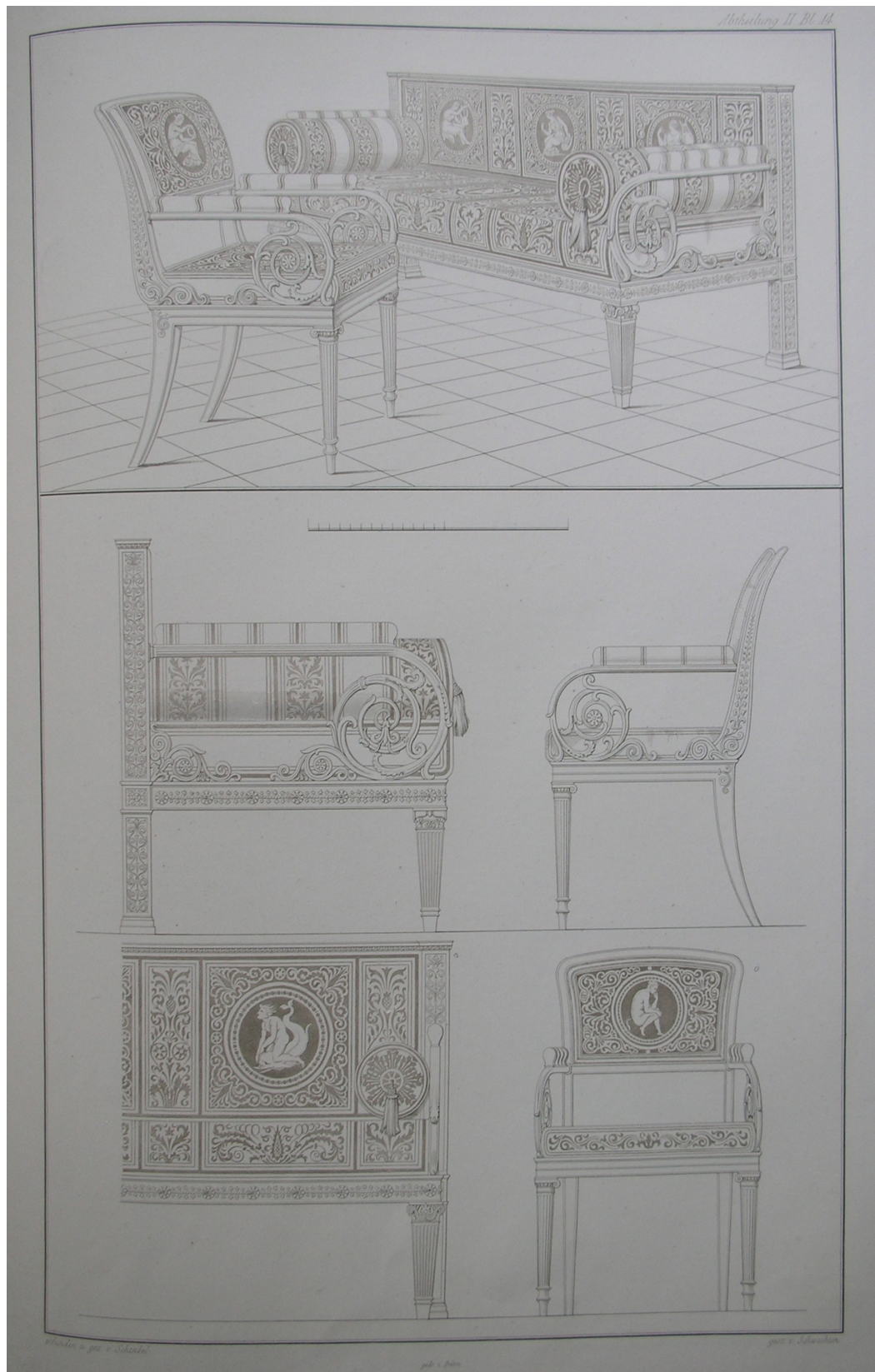
Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 11



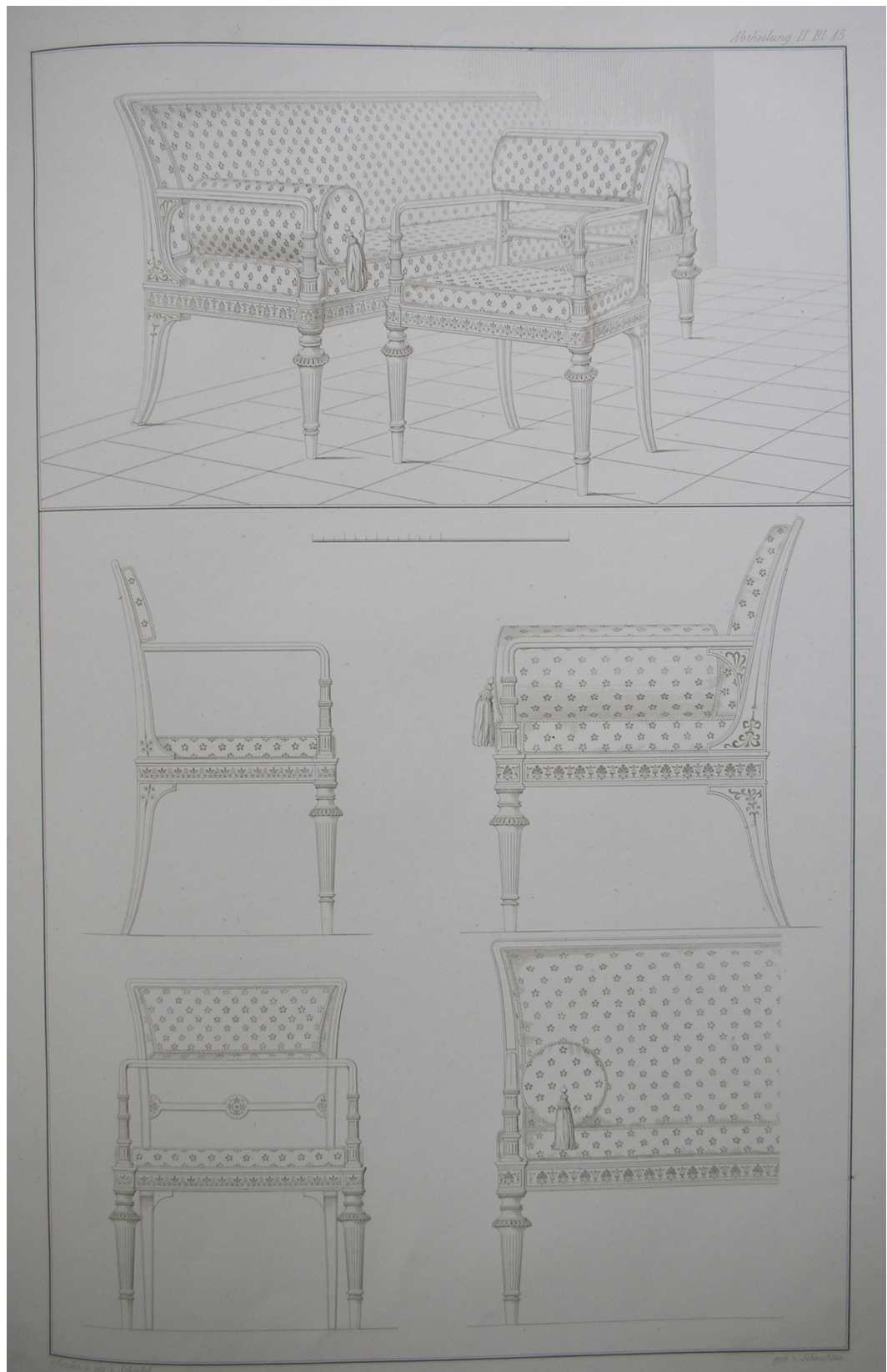
Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 12



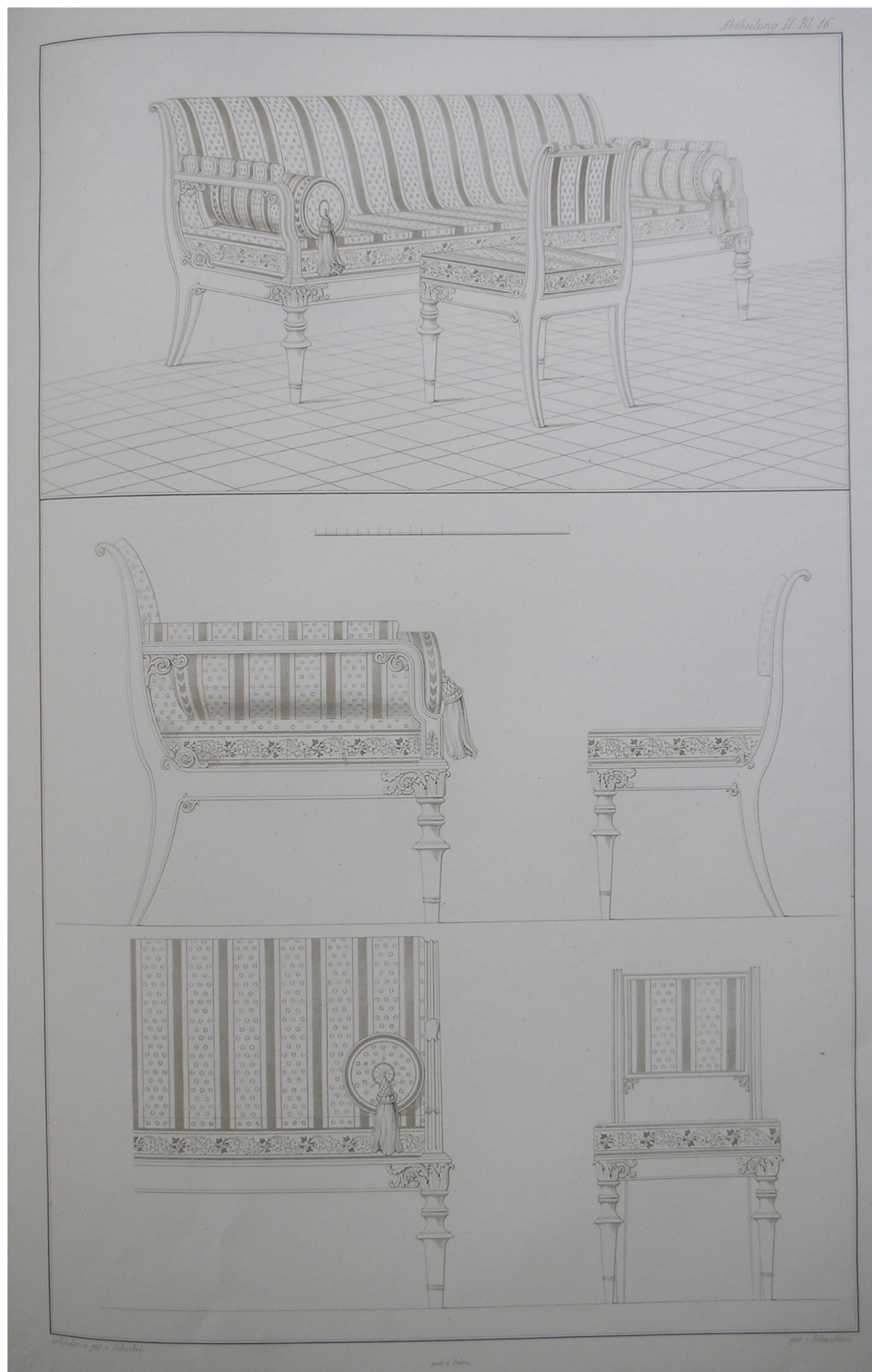
Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 13



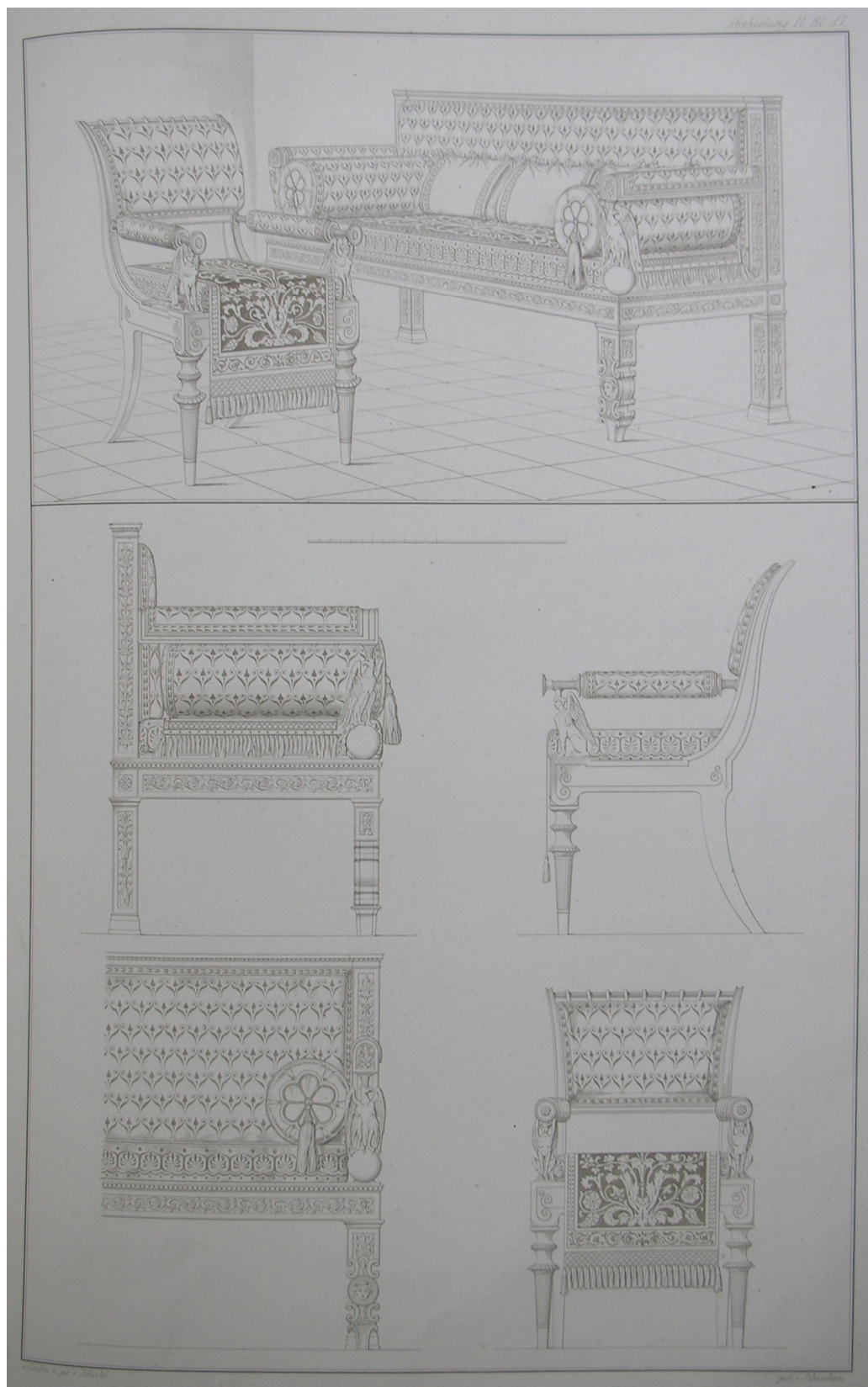
Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 14



Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 15



Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 16



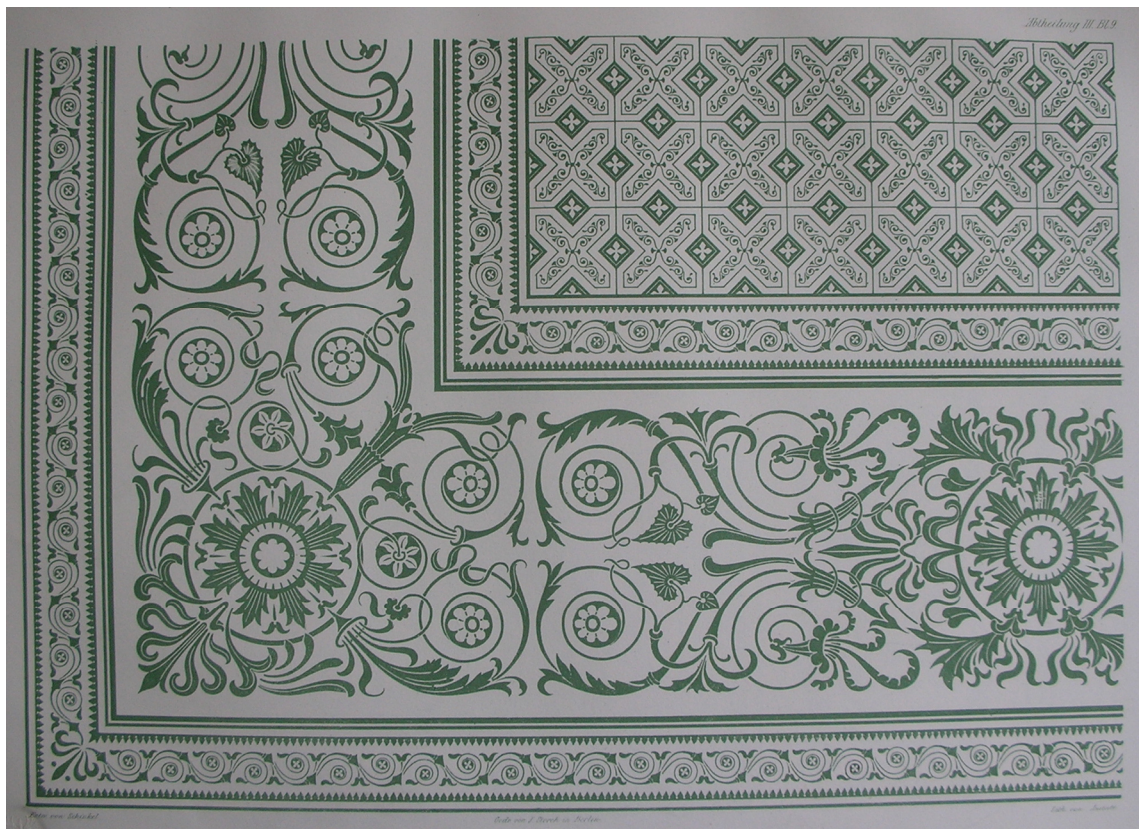
Vorbilder, Zweite Abtheilung - Theil 2; tav. 17



Vorbilder, Dritte Abtheilung; tav. 5



Vorbilder, Dritte Abtheilung; tav. 6



Vorbilder, Dritte Abtheilung; tav. 9



Vorbilder, Dritte Abtheilung; tav. 10

CAPITOLO III

Il prologo: gli scritti di Winckelmann sull'architettura

In due saggi pubblicati tra il 1759 e il 1762 – *Annemerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*³⁰⁵ [Osservazioni sull'Architettura dell'antico Tempio di Girgenti] e *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*³⁰⁶ [Osservazioni sull'Architettura degli Antichi] – Johann Joachim Winckelmann fornisce il proprio contributo di studioso dell'antichità alla comprensione e alla storicizzazione dell'architettura antica. Questo vasto settore di studi - una sorta di liquido amniotico in cui si sviluppa il cosiddetto neoclassicismo europeo - rispondeva alla necessità di una maggiore e più precisa conoscenza del patrimonio architettonico antico al fine di poter verificare l'ipotesi di una sua riattualizzazione in chiave moderna³⁰⁷. Raramente citati, più spesso dati per scontati, gli studi di Winckelmann sull'architettura non appartennero forse alla categoria dei successi editoriali, secondo un'espressione odierna³⁰⁸. Nonostante tutto, però, essi esercitarono un'influenza non secondaria sul successivo sviluppo della teoria dell'architettura (specialmente quella di lingua tedesca), influenza che cercherò qui di dimostrare.

³⁰⁵ J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, in «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste», V, 2 (1759), pp. 223-242; ed. it. in J.J. WINCKELMANN, *Opere*, a cura di C. Fea, Prato 1831, vol. VI, pp. 261-304. L'edizione originale è stata ristampata in fac-simile in: J.J. WINCKELMANN, *Kunsttheoretische Schriften*, Baden-Baden-Strasbourg 1964, vol. X.

³⁰⁶ J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig 1762; ed. it. in J.J. WINCKELMANN, *Opere*, cit., vol. VI, pp. 15-215. Anche quest'opera è stata ristampata in fac-simile: J.J. WINCKELMANN, *Kunsttheoretische Schriften*, cit., vol. II.

³⁰⁷ Cercherò di rendere conto di questa importante vicenda. Per ora rinvio a: D. WIEBENSON, *Sources of Greek Revival Architecture*, London 1969; N. PEVSNER, *The Doric Revival*, in Id., *Studies in Art, Architecture and Design*, London-New York 1968, vol. I, pp. 196-211; utile l'introduzione contenuta in: R. MIDDLETON-D. WATKIN, *Architettura Ottocento*, cit., in particolare il cap. 3 "L'archeologia e l'influenza dell'architettura classica", pp. 62-100.

³⁰⁸ Quando non addirittura ignorati, essi sono stati spessissimo dati per scontati anche dalla moderna critica e dalla storiografia dell'architettura. Segnalo gli studi che invece maggiormente ne hanno evidenziato l'influenza e discusso le tesi esposte: J. RYKWERT, *I primi moderni. Dal classico al neoclassico*, cit.; M. COMETA, *Duplicità del classico*, Palermo 1996; Id., *Il romanzo dell'architettura*, cit.; J. BINSKY, *Poesie der Baukunst: Architekturaesthetik von Winckelmann bis Boisserée*, Weimar 2000; altri studi monografici saranno segnalati in seguito.

Un esempio di come la teoria di Winckelmann venga considerata alla base dello sviluppo teorico del classicismo tedesco è offerto da due studi di G. Peschken (la cui importanza è per altri versi indubbia). Discutendo le fonti del classicismo di Schinkel, si indicano tra queste con certezza gli scritti di Winckelmann, senza però soffermarsi sull'analisi puntuale delle sue tesi: cfr. G. Peschken, *Schinkels nachgelassene Fragmente eines Architektonischen Lehrbuches*, cit.; Id., *Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur*, cit.

Scopo di questo lavoro è quello di verificare l'ipotesi che gli studi compiuti da Winckelmann costituiscano il retroterra necessario, l'apertura di un campo problematico, su cui si baserebbe parte della formulazione della teoria dell'architettura tedesca di matrice classicista. Questo campo, ora che da qualche anno disponiamo di studi critici che ne hanno allargato lo spettro e cominciato a restituirci la sua eterogeneità³⁰⁹, appare solcato da numerose tendenze eterogenee in seno alle quali si sviluppa però una corrente che più delle altre, nel corso degli anni, maggiormente affinerà le sue strategie e sistematizzerà più organicamente le sue argomentazioni: stiamo parlando della corrente del pensiero tettonico. Se con tettonica si intende, tra l'altro, anche quel particolare orientamento teorico che vede nel prodotto finale del progetto di architettura la rappresentazione del funzionamento meccanico dell'oggetto architettonico; la necessità che l'ordine strutturale dell'oggetto sia reiterato e reso visibile dal manufatto concluso; il fatto che non vi sia posto in quest'ordine se non per elementi la cui funzione sia certa e verificabile; allora la mia ipotesi sarà quella di percepire genealogicamente negli studi winckelmanniani sull'architettura antica l'antefatto di questa vicenda che tanta parte ha avuto nello sviluppo dell'architettura moderna³¹⁰. Winckelmann scriveva in un tempo in cui non esisteva in Germania una tradizione teorica paragonabile a quella francese, italiana o inglese. Se si esclude la letteratura di viaggio, per trovare nel corso del settecento

³⁰⁹ Mi riferisco soprattutto al periodo pre-Schinkel; cfr. K. J. PHILIPP, *Um 1800*, cit.

³¹⁰ Introdotta dalle teorie di Karl Otfried Müller (K. O. MÜLLER, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau. 1830), la tettonica viene fatta oggetto di un'ampia investigazione da parte di Karl Boetticher (K. BOETTICHER, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1844-1852). Per stessa ammissione di questi il suo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'opera di Karl Friedrich Schinkel, a cui il volume di Bötticher è dedicato (cfr. anche K. BOETTICHER, *C.F. Schinkel und sein baukünstlerisches Vermächtnis. Eine Mahnung an seine Nachfolge in der Zeit in drei Reden und drei Toasten an der Tagen der Geburtstagsfeier des Verwigten gesprochen*, Berlin 1857). La tettonica sarà anche al centro dell'opera di Gottfried Semper, ma inserita in tutt'altro ordine del discorso e con significativi slittamenti rispetto a quanto asserito dalla scuola di Boetticher. Le generazioni successive, con le significative eccezioni di Wagner e Loos, operarono poi un'estrema semplificazione e volgarizzazione delle teorie sia di Boetticher che di Semper, criticandone a volte violentemente l'operato (su quest'aspetto cfr. W. OECHSLIN, *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*, Milano 2004). Resta il fatto che, secondo la mia opinione, tutta questa vicenda è difficilmente comprensibile se non si tiene in considerazione l'impulso primigenio fornito da Winckelmann allo studio dell'architettura antica e il tono delle discussioni teoriche (che andavano dall'esegesi di Vitruvio all'interpretazione storico-filosofica della fenomenologia architettonica antica) che si produssero in Germania all'epoca dell'introduzione del classicismo, cioè essenzialmente nell'arco di tempo che va dall'ultimo decennio del settecento al primo decennio dell'ottocento. In questo contesto è molto importante il ruolo giocato dalle prime riviste di architettura: la *Sammlung nützlicher Aufsätze, die Architektur betreffend*, e la *Allgemeine Bauzeitung*.

una pubblicazione che non sia solo una collezione di modelli edilizi esteri o di scritti di altri autori tradotti in tedesco, non possiamo risalire più indietro degli anni '90 del secolo³¹¹. Anche soltanto per considerazioni di carattere strettamente cronologico, dunque, gli scritti che intendo qui discutere costituiscono il necessario prologo alla formazione di una teoria dell'architettura tedesca in senso moderno, e non possono essere semplicemente liquidati con formule di comodo³¹². Certo, non si può sottacere che la relativamente poca considerazione di cui godono tra i critici moderni gli scritti di Winckelmann sull'architettura sia dovuta anche ad una loro debolezza intrinseca. Il loro carattere episodico, talvolta la loro vaghezza, li pongono sicuramente diversi gradini al di sotto dei lavori che si è soliti associare al nome di Winckelmann. E' altrettanto indubbio però - ciò che cercherò di provare nelle pagine successive - che una lettura ravvicinata di essi possa permetterci di reinserirli in quel clima di generale rinnovamento che la cultura architettonica attraversa nel corso della seconda metà del settecento. In particolare cercherò di inscrivere le riflessioni winckelmanniane nell'insieme più ampio delle ricerche architettoniche più avanzate di quegli anni. Queste ricerche - mi riferisco in particolare a quelle condotte da Laugier, Lodoli, Piranesi - avevano come massimo comune denominatore, pur nella loro sostanziale antinomia³¹³, il progetto di fondare la teoria dell'architettura su basi razionali. Nella fattispecie questo assunto significava che di ogni elemento architettonico bisognava verificare la sua conformità a quelle che erano considerate le leggi della ragione o della natura (nel caso di Laugier, poi, queste coincidono), il suo carattere di necessità sia statica che funzionale o simbolica. Nel portare all'attenzione del pubblico i templi

³¹¹ Ad esempio gli scritti di Stieglitz. Cfr. C.L. STIEGLITZ, *Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst, in welcher alle Fächer dieser Kunst nach alphabetischer Ordnung abgehandelt sind*, Leipzig 1792-1798.

³¹² E' sorprendente in questo senso il sostanziale silenzio che se ne fa nello studio di Kenneth Frampton dedicato alla tradizione tettonica dalle origini fino ai giorni nostri. Cfr. K. FRAMPTON, *Tettonica e architettura*, Milano 1999.

³¹³ Non intendo alimentare alcun dubbio in proposito e preciso che non sto sostenendo che le ricerche di questi teorici erano in qualche modo equivalenti, come spesso si è erroneamente sostenuto soprattutto riferendosi alle tesi di Laugier e Lodoli. Voglio solo dire che esse partecipavano dello stesso clima speculativo, e avevano in comune la volontà di ricostruire *ex novo* la teoria dell'architettura eliminando tutto ciò che al suo interno si era costituito nel tempo come autorità, e come tale non si lasciava interrogare dal pensiero razionale. La questione dell'essenziale differenza tra le tesi di Lodoli e Laugier è stata peraltro chiarita da diverso tempo. Con l'ausilio di documenti è stata anche dimostrata l'impossibilità di una reciproca influenza: cfr. W. HERRMANN, *Laugier and the eighteenth Century French Theory*, London 1962, pp. 160-166.

della Magna Grecia o gli ornamenti propri dell'architettura greca e romana, Winckelmann, da letterato e conoscitore dell'arte antica, fornisce a questo panorama di ricerche il proprio contributo confrontando i risultati procurati dagli esempi dei resti monumentali con ciò che è riportato dalle fonti letterarie antiche, ed in particolare Vitruvio³¹⁴, Plinio, Pausania. Se questi tentativi, confrontati con i più sistematici lavori citati in precedenza, tradiscono la loro natura dilettantesca, è anche vero che questo non è un buon motivo per non interrogarne i presupposti teorici; così come non si può negare che spesso è proprio dalle considerazioni di un *dilettante* che provengono quelle significative e originali aperture che permettono ad una disciplina di svilupparsi seguendo direzioni innovative.

Paestum e il dorico greco. Imitazione della natura e idealità dell'architettura

In una lettera del luglio 1758 indirizzata a Bianconi³¹⁵ è possibile ricavare le prime informazioni riguardo l'interesse di Winckelmann per l'architettura antica. Argomento della lettera è l'architettura dei templi di Paestum, visitati da Winckelmann qualche mese addietro. Egli si dimostra ben informato sulle ricerche più recenti che in Europa si conducevano intorno all'architettura greca: ha infatti avuto la possibilità di conoscere in via preferenziale alcuni disegni dell'opera di Stuart e Revett *Antiquities of Athens*³¹⁶, che sarebbe uscita solo qualche anno più tardi, e dall'osservazione di

³¹⁴ Sul Vitruvio interpretato da Winckelmann: cfr. F. TESTA, *Vitruvio nelle Anmerkungen über die Baukunst der Alten di J. J. Winckelmann*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del convegno tenuto a Genova nel 2001, 2 voll., a cura di G. Ciotta, Genova 2003, pp. 685-695.

³¹⁵ J.J. WINCKELMANN, *Briefe*, a cura di W. Rehm e H. Diepolder, Berlin 1952, vol. I, p. 381 e ss.

³¹⁶ Il primo volume dell'opera sarà pubblicato nel 1762. Le enormi aspettative che l'impresa finanziata dalla *Society of Dilettanti* di Londra aveva da subito suscitato sembrarono tradite da questa prima edizione. Il volume non conteneva che disegni relativi a monumenti che al tempo furono considerati come secondari. Cfr. J. STUART, N. REVETT, *The Antiquities of Athens. Measured and Delineated by James Stuart FRS and FSA and Nicholas Revett Painters and Architects. Volume The First*, cit.. Nel frattempo il francese Le Roy aveva battuto sul tempo i due inglesi pubblicando nel 1758 un proprio volume di disegni sull'architettura greca. Tuttavia apparve subito evidente che in quanto a precisione e attendibilità i risultati di Le Roy non potevano considerarsi soddisfacenti. Cfr. J.D. LE ROY, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Amsterdam-Paris 1758. Anche Winckelmann era consapevole dell'inaffidabilità dell'opera del Le Roy e attende con impazienza l'edizione Stuart-Revett. Nel 1762, quando l'uscita del primo volume era oramai imminente, scriveva che questa pubblicazione "si aspetta con impazienza, dovendo essere più estesa e meglio dettagliata, che quella del signor Le Roy; perocchè il viaggiatore inglese ha passato nella Grecia tanti anni quanti mesi vi ha impiegati il

queste tavole ne deduce una difformità formale tra l'architettura e la scultura, nella fattispecie tra l'architettura del tempio dorico e le sculture in rilievo del fregio dello stesso. Nella sua personale visione, tale difformità indica anche una asincronicità, una non contemporaneità dello sviluppo stilistico delle due arti plastiche: "I tre templi o sia Portici sono fatti dello stesso stile, e fabbricati prima dello stabilimento delle leggi di proporzione. La Colonna Dorica ha da essere di 6 diametri e quelle di Pesto non arrivano a 5. da ciò si può inferire che l'Architettura sia ridotta in regole d'arte dopo la scultura. L'Architettura del Partenion di Atene è poco elegante al paragone del rilievo nel fregio dell'Architrave, di cui ho veduto un disegno esattissimo fatto da Stuart Ingl. Architetto di Greenwich, che ci lavora adesso intorno a Londra"³¹⁷. Se possiamo asserire con una certa evidenza che il primitivismo dello stile dorico greco non poteva a quel tempo incontrare il favore del suo gusto³¹⁸, dobbiamo anche constatare che l'obiettivo di Winckelmann in questa precoce fase dei suoi studi è quello di una comprensione dei meccanismi che determinarono lo sviluppo delle leggi generali di quest'arte – le 'leggi di proporzione' –, e non quello di stabilire l'approssimazione relativa di una forma di espressione artistica a un ipostatizzato grado di perfezione assoluta. Se pure egli non sembra a suo agio con le pesanti masse dell'architettura dorica così come lo è con i prodotti della scultura greca, ciò non lo conduce a dichiarare l'inferiorità essenziale dell'una rispetto all'altra. D'altronde un simile metro di giudizio, così diffuso nei discorsi estetologici

francese", J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., introduzione; ed. it. cit., p. 36. Una volta in possesso dello studio dei due inglesi però, egli si associa a quanti lo trovano deludente: "Il primo volume delle *Antiquities of Greece* di Mr. Stuart ci è appena giunto; ma anche qui trova scarso plauso come in Inghilterra. Perché questo grande volume inizia con piccolezze come la torre dei venti dove tutte le figure sono incise in grandi fogli, e si vede che sarebbe potuto diventare una grande opera. *Monstrum horrendum ingens, cui lumen ademtum.*"; Id., *Briefe*, cit., vol. III, p. 57. La lettera era indirizzata a Füssli, nel 1764.

³¹⁷ Ivi, vol. I, p. 384. La lettera a Bianconi è scritta in italiano.

³¹⁸ Riguardo a quali potessero gli effettivi gusti architettonici di Winckelmann, soprattutto per ciò che riguarda l'architettura moderna, c'è da tenere presente il caso del progetto della villa per il cardinale Albani, per il quale egli lavorava. Sebbene l'architetto della villa, i cui lavori cominciarono nel 1750 e si protassero fino al 1763, fosse Carlo Marchionni, è certo difficile pensare che nessuna opinione di Winckelmann sia stata presa in considerazione al riguardo della sua sistemazione. Ed è singolare constatare come la villa, che doveva servire all'esposizione delle enormi collezioni antiquarie del cardinale, sia un esempio di edificio in cui si affastellano le più svariate decorazioni, molte delle quali erano reperti antichi incassati nelle strutture di nuova costruzione; cfr. J. RYKWERT, *I primi moderni*, cit., pp. 411 e ss. Su villa Albani cfr. *Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 1980.

settecenteschi, non lo si ritroverebbe comunque in Winckelmann, che anzi al proposito dimostra di avere idee alquanto originali: “Parerà un paradosso d'asserire che l'Architettura sia più Ideale che la Scultura. Ma io ragiono così. L'Architettura non s'è formata sull'imitazione di qualche cosa che nella natura rassomigliava a una casa, ma il Scultore aveva il suo archetipo nella natura perfetto e determinato. Le regole della proporzione bisogna convenire che sieno prese dal corpo umano, dunque stabilite da' Scultori. Questi fecero le statue lunghe di 6 piedi umani, secondo Vitruvio, e le misure esatte prese da me vi corrispondono”³¹⁹. Una serie di determinazioni scalari circoscrivono l'ambito in cui l'architettura si rapporta alla natura, e in particolare all'interno di questa al prodotto che è la fonte di quelle “leggi di proporzione” che sono alla base della possibilità della sua costituzione come arte - il corpo umano: dalle fattezze del corpo umano gli scultori determinarono i rapporti necessari tra le varie parti, rapporti che poi gli architetti trasferirono negli edifici attraverso lo strumento della colonna. Il ruolo che in questo circuito idealizzante è assegnato alla scultura è quello di medio tra la natura e un'arte che, almeno per questa volta, la supera allontanandosi dall'origine naturale delle leggi del bello. Altrove, nei *Pensieri sull'imitazione*, Winckelmann aveva già fissato un altro circolo di mediazioni che regolava il rapporto tra l'arte e la natura: in questo caso il ruolo di medio era affidato all'arte greca in generale, la sola che aveva avuto a che fare con una natura perfetta e che in virtù di ciò forniva all'arte a venire un modello simile a quello che i prodotti naturali avevano rappresentato per essa³²⁰.

³¹⁹ J.J. WINCKELMANN, *Briefe*, cit., vol. I, p.385. Nel dibattito estetico non era usuale - e non lo sarà neppure in seguito - definire l'architettura come un'arte 'ideale'. Così facendo Winckelmann “stabilisce un principio, questo sì fortemente innovativo, secondo cui più l'arte si emancipa dalla natura, più è ideale, ponendo così l'architettura, che proprio in nome dell'imitazione era stata bandita dalla sistematica delle arti - o ammessa solo a determinate condizioni, si pensi a Batteux -, al vertice del sistema”, cfr. M. COMETA, *Il romanzo dell'architettura*, cit., p.15. Per tutta una serie di profonde ragioni che qui non posso affrontare, l'architettura era, tra le arti, quella che meno si adattava al progetto di un'estetica - che in qualche misura è anche il progetto dell'estetica classica tedesca - che orientava teleologicamente una visione dell'arte proiettata all'espressione di significati e verità che si credevano insite nell'uomo. Il privilegio che tutti i sistemi estetici assegnano alla poesia sta a contrassegnare che questi significati hanno la propria sede d'elezione nella parola, e specificatamente nella parola non scritta, ossia nella voce.

³²⁰ Cfr. J.J. WINCKELMANN, *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bilhauerkunst* (1755), ed. it. a cura di Michele Cometa, Palermo 1992, pp. 38 e ss.

Impostato il ragionamento su queste basi, sia osservando i disegni provenienti da Atene che valutando ciò che di persona aveva desunto dai templi di Paestum, Winckelmann non può non arrivare alla errata conclusione che questi ultimi sono testimonianze di una fase acerba dello sviluppo dell'architettura dorica: "Dunque le fabbriche di Pesto sono fatte, o prima che i Scultori si accordassero sulla misura di 6 piedi, lo che pare poco probabile, o prima che gli Architetti adottassero le proporzioni de' Scultori. Gli Archit. Antichissimi di Pesto s'accorsero bensì dell'incongruità delle loro colonne, ma non avendo la misura stabilita, per non farle troppo tozze, secondo che gli dettava il sentimento e la ragione, le fecero Coniche, e questa forma conica le rende stabili e se non saranno distratte con viva forza, resteranno in piedi sin'alla fine del mondo"³²¹. Con ciò Winckelmann può conciliare quanto asserito sulla idealità dell'architettura non solo con il dato di fatto rappresentato dalla minore altezza delle colonne pestane rispetto alla regola vitruviana, ma anche con la tradizionale teoria dell'imitazione contenuta nella gran parte delle teorie classiciste dell'architettura. In questo caso come negli altri, paradigma delle regole proporzionali che informano l'architettura è sempre il corpo umano, di cui la colonna è il rappresentante più privilegiato e in fin dei conti più evidente³²². Conseguentemente alla teoria vitruviana e a quelle che la seguirono, la colonna, in virtù del suo trattamento modulare, è il mezzo necessario per estendere a tutto il resto dell'edificio quelle leggi delle proporzioni che ne garantiscono l'appartenenza ad un modello imitativo - più o meno idealizzato, la sostanza resta questa. Più tardi, lo vedremo, Winckelmann ritornerà su questo argomento per riformularne completamente gli assunti di base, ma per ora, nonostante tutto, la sua visione dell'architettura resta ancorata nell'alveo di quel neoplatonismo che sta sullo sfondo di tutta la teoria classicista di origine italiana. Se

³²¹ Id., *Briefe*, vol. I, p. 385.

³²² Il ragionamento paradigmatico alla base di questa teoria è naturalmente contenuto nel testo vitruviano, dove è ribadito numerosissime volte. Cfr. ad esempio nel terzo libro: "La composizione [*Compositio*] del tempio è una simmetria [*Symmetria*]; il cui calcolo gli architetti debbono scrupolosamente conoscere e applicare. La simmetria nasce dalla proporzione [*Proportione*], in greco . E la proporzione è la commensurabilità di ogni singolo membro dell'opera e di tutti i membri nell'insieme dell'opera, per mezzo di una determinata unità di misura o modulo; questa commensurabilità costituisce il calcolo o sistema delle simmetrie" [Vitruvio, *De Architectura*, (III, I, 1); cito dall'edizione Ferri, Roma 1960]; "Con un criterio simile [cioè simile a quanto Vitruvio aveva appena finito di spiegare: le proporzioni di cui era composto il corpo umano] le membra dei templi debbono avere nelle singole parti e segmenti una stretta corrispondenza e concordanza di misure con tutta la somma della grandezza totale" (III, I, 3).

in natura non esiste nulla che “rassomigliava a una casa”, una casa non può avere come modello un'altra costruzione. Non può, per esempio, prendere a proprio modello la capanna primitiva dei primi abitanti della terra e porla davanti ai moderni come prototipo semplice di tutto ciò che di molto più complesso può essere costruito o è stato già costruito secondo le norme della ragione, in primo luogo gli ordini architettonici classici. I ragionamenti prodotti sin qui da Winckelmann valgono, in questo senso, come confutazione implicita di quanto in proposito asserito da Laugier³²³.

Alcune considerazioni sugli elementi dell'architettura pestana

Resta da fare un'ultima considerazione sulla forma che fu data alle colonne dei templi di Paestum. Gli architetti che li costruirono - sto sempre seguendo il discorso di Winckelmann - operavano in un tempo in cui l'architettura non aveva ancora adottato le regole della proporzione così come le avevano stabilite gli scultori. Essi però, quasi come guidati da un innato senso per il buon gusto, “s'accorsero bensì dell'incongruità delle loro colonne, ma non avendo la misura stabilita, per non farle troppo tozze, secondo che gli dettava il sentimento e la ragione, le fecero Coniche, e questa forma conica le rende stabili e se non saranno distratte con viva forza, resteranno in piedi sin'alla fine del mondo”. In questa primitiva fase della costituzione dell'ordine dorico come stile conforme alle regole della proporzione, la forma conica delle colonne era dettata ai costruttori dei templi di Paestum dal “sentimento e la

³²³ Subito all'inizio del suo libro, solo dopo avere dichiarato che “Analogamente a quanto avviene in ogni altra Arte, i principi dell'Architettura si fondano sulla pura natura, nei cui processi si trovano chiaramente impresse le sue regole”, Laugier descrive, certo parafrasando Rousseau, il modo in cui secondo lui l'umanità primitiva era giunta, sotto la spinta del bisogno del riparo, all'invenzione della capanna, primo atto architettonico e pure non ancora tale perché ancora tutto interno alla dimensione ‘naturale’. Dalla semplicità di questo modello scaturiscono tutte le operazioni, via via sempre più complesse, che costituiscono l'architettura come atto di ragione: “Tale è il corso della pura natura; ed è proprio all'imitazione dei suoi procedimenti che l'Arte deve la sua nascita. La piccola capanna primitiva che ho appena descritto costituisce il modello a partire dal quale ogni magnificenza architettonica è stata concepita; e solo approssimandosi alla semplicità di questo primo modello, nella pratica dell'arte, sarà possibile evitare i difetti più radicali e raggiungere l'autentica perfezione. I tronchi eretti verticalmente ci hanno fornito l'idea della colonna; quelli orizzontali, quella della trabeazione; e quelli inclinati, che formano il tetto, quella della del frontone. Ecco ciò che tutti i Maestri hanno capito e posto in opera, cosicché si può affermare che nessun principio fu mai più fecondo di tante felici conseguenze”. Cfr. M.A. LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, ed. it. cit., pp. 47-48.

ragione" per ovviare alla sgraziata forma che sarebbe risultata se le avessero fatte semplicemente cilindriche. Dobbiamo ricordare, infatti, che per le colonne di questi templi non si era ancora adottata la proporzione di 1:6, ma che erano alte solo 5 diametri inferiori, esponendole al difetto di essere troppe tozze. Sembrerebbe che la ragione di questa forma risieda solo in uno scrupolo estetizzante intervenuto durante la costruzione. Eppure, confrontando quest'affermazione con un'altra contenuta nelle *Osservazioni sull'architettura dell'antico tempio di Girgenti in Sicilia*, possiamo dedurre che questa chiosa finale della relazione a Bianconi sia il punto che dischiude in Winckelmann una diversa valutazione degli elementi fondamentali dell'architettura dorica, e precisamente una valutazione orientata verso una loro interpretazione tettonica. Un punto che non si lascia seguire senza adoperare una certa minuziosità - ne convengo - un punto ancora acerbo, un piccolo punto, forse solo un *punto di appoggio*: "Una forma cilindrica con diametri uguali in cima, e in fondo, avrebbe esposto le pietre, di cui son fatte le colonne, a fendersi, e screpolarsi; perché il peso dell'intavolato non avrebbe principalmente gravitato sull'asse del cilindro, come avviene della forma conica, la di cui diminuzione accosta di più il punto di appoggio"³²⁴. E' in forza di un tale tipo di logica - che coniuga le necessità formali con quelle meccaniche, le esigenze delle leggi della proporzione con quelle della statica - che l'apparato colonnare dei templi antichi è un esempio di solidità, tanto che "questa forma conica le rende stabili e se non saranno distratte con viva forza, resteranno in piedi sin'alla fine del mondo".

Alla fine della lettera a Bianconi sin qui analizzata sembra affacciarsi quindi, timidamente, un nuovo modo di intendere la fenomenologia architettonica antica. Dovremo d'ora in avanti valutarne la veridicità effettiva, ma non potremo farlo senza essere disposti a seguire simili minimi spostamenti interpretativi. Tanto più che spesso tali modi di vedere restano su di un piano episodico e non giungono a una sistematizzazione estesa del problema. Basti per esempio osservare che Winckelmann non accetterà mai, sorprendentemente, il necessario completamento di questa visione che vede nella colonna il punto in cui si raggiunge il massimo di

³²⁴ J. WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, cit., p. 228; ed. it. cit., p. 271.

perfezione formale congiuntamente all'esplicarsi di un sommo sapere costruttivo: ovvero la concezione dell'*entasis* come rappresentazione visiva degli sforzi prodotti sulla colonna dalla trabeazione e dal tetto. In un passo in cui si sofferma sull'ordine toscano, arriva a dichiarare addirittura che l'*entasis* non aggiunge nessuna grazia alle colonne: "Le colonne si rastremavano [*verjungten sich*] verso la sommità, imitando così i tronchi degli alberi. Il rigonfiamento, che Vitruvio chiama *entasis*, e sul quale si diffonde molto, non si vede in alcuna colonna dei grandi edifici; ma bensì a qualcuno piccolo, e di meno antichi tempi. Bisogna d'altra parte convenire, che questo rigonfiamento [*Bauch*] niente di grazia [*Zierlichkeit*] accresce alle colonne. Riguardo alle scanalature, già le avevano le colonne più antiche"³²⁵.

Agrigento. Le leggi della proporzione

Le Osservazioni sull'architettura dell'antico tempio di Girgenti in Sicilia vedono la luce nel 1759. Questo fondamentale scritto, che costituisce un esempio precocissimo di valutazione dell'architettura dorica della Magna Grecia su basi non dogmatiche, da allora non cesserà di essere la necessaria eredità su cui si baserà la visione della

³²⁵ Id., *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 21; ed. it. cit., pp. 90-91 (traduzione leggermente modificata). E' probabile che Winckelmann sia stato ingannato dalla fallacità del testo vitruviano su questo punto. Commentando il passo in cui Vitruvio introduce il problema dell'*entasis* nel *De Architectura* (III, III, 13), Ferri rileva che l'espressione latina adoperata - *de adiectione* - "è ridondante e inesatta. Non si tratta infatti di «aggiunta di moduli», bensì di un lieve accorgimento strutturale da apportarsi al fusto della colonna. E' noto infatti che la colonna è rastremata («contractura»), cioè diminuisce di diametro andando verso l'alto; senonchè nel V secolo e in alcuni casi del VI (Paestum e Metaponto, ad esempio) questa rastremazione non è uniforme; nella parte inferiore della colonna (1:3 o 1:2) è minima o almeno appena avvertibile, aumenta invece nella parte superiore fino al collarino (...) beninteso però che, in Grecia, nessun diametro del fusto è più grande del diametro della base (...) Il fenomeno, senza entrare in ulteriori particolari, è quindi in Grecia, e particolarmente nell'ordine dorico, di un rigonfiamento apparente; è dovuto a differenza di rastremazione, e può ben definirsi «rastremazione a passo non costante». Sebbene dunque la fonte antica non sia di grande utilità, e anche ammettendo che Winckelmann stia criticando l'uso tardo-romano e poi rinascimentale dell'estrema accentuazione del rigonfiamento della parte mediana del fusto della colonna (la cosiddetta colonna "a sigaro", o fusiforme), resta comunque il dubbio che ci si stia qui riferendo ad un tipo di rastremazione costante - ciò che lo porta a considerare le colonne come "coniche" - che in ogni caso non corrisponde alla verità archeologica fornita dai templi pestani. E' singolare che lo stesso fraintendimento (tra *entasis*, rastremazione regolare e rastremazione "a passo non costante") lo si ritrovi in Laugier: "Questo difetto consiste nel conferire alle colonne un rigonfiamento verso la terza parte del loro fusto, al posto della rastremazione regolare. Non mi sembra che, tra i modelli della natura, ve ne sia alcuno che autorizzi tale rigonfiamento"; cfr. M.A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, ed. it. cit., p. 53.

gremità nella cultura tedesca e non solo. Sin dall'inizio del saggio Winckelmann chiarisce l'occasione polemica alla base delle sue considerazioni, e cioè le *Antichità siciliane* di Pancrazi³²⁶, con le quali secondo la sua opinione, l'autore "non entra, per così dire, in alcun dettaglio sull'architettura di quel tempio, e degli altri edifici, de' quali ha dato le tavole"³²⁷. Con ciò si prendono nettamente le distanze da quella letteratura antiquaria che aveva sino allora dominato la scena dell'archeologia antica, aprendo la strada ad una conoscenza scientifica dell'architettura greca. In modo più esplicito che altrove, qui si trova la netta presa di distanza da Vitruvio, cui si nega ogni autorità in materia di dorico greco: quelle che l'autore si propone di portare all'attenzione dei lettori sono infatti delle "osservazioni sull'architettura dorica dei più antichi tempi, intorno allo stile della quale né Vitruvio, né quei, che sono venuti dopo di lui, ci hanno fatto parola. Coloro, che fin ad ora hanno voluto scrivere la storia della greca architettura, sono stati costretti a saltare con Vitruvio dal tempo, in cui le necessità di premunirsi dalle intemperie dell'aria insegnò l'arte di fabbricare le capanne, ed innalzare le case, a quello, in cui l'architettura fu portata alla miglior perfezione"³²⁸.

Il problema dell'esatta determinazione delle proporzioni dell'architettura è al centro di questo saggio. Ma qui Winckelmann, anche se non arriva a mettere in discussione né le proporzioni indicate da Vitruvio come esemplari per l'ordine dorico né la regola che vuole che si derivino tutte le misure dell'architettura dal diametro inferiore della colonna, rivede in direzione radicalmente non tradizionalista ciò che nella relazione a Bianconi era ancora ancorato ad una visione tradizionale del problema dell'origine

³²⁶ G.M. PANCRAZI, *Le antichità siciliane spiegate colle notizie generali di questo regno cui si comprende la Storia particolare di quelle Città delle quali se ne riportano, ed illustrano separatamente gli antichi Monumenti. Diviso in due parti. Nella prima si contengono le notizie generali di quest'isola. Nella seconda la Pianta, le varie vedute e la descrizione dell'Antico Agrigenti*, Napoli 1751-1752. Winckelmann non visiterà mai la Sicilia, e dichiara di basare le proprie considerazioni su dei disegni ad opera di Robert Mylne, il futuro progettista del ponte di Blackfriars a Londra; cfr. J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, cit., p. 225; ed. it. cit., p. 266.

³²⁷ Ivi, p. 223; ed. it. Cit., p. 263. Maliziosamente, Winckelmann ritiene che l'opera di Pancrazi abbia causato la rovina del suo autore, ormai "rimbambito" e ritirato a vita privata "per non aver potuto fare le spese, che richiedeva la sua opera; essendovi trovato deluso delle speranze, che aveva fondato principalmente sulla generosità degli inglesi, a' quali avea dedicato le tavole"; cfr. Ivi, p. 224; ed. it. cit., p. 264.

³²⁸ Ivi, p. 224; ed. it. cit., p. 266.

delle leggi delle proporzioni in architettura. Ecco, allora, cadere il paradigma del corpo umano come fonte di ogni esatta misura degli elementi dell'architettura, e se Vitruvio sembra suggerire che l'esatta proporzione per la colonna dell'ordine dorico sia di 1:7 ³²⁹, nondimeno egli non riesce, agli occhi di Winckelmann, a giustificare razionalmente questa sua decisione: "ha voluto determinare le sue misure dell'architettura secondo le proporzioni del corpo umano, parte sul mistero di certi numeri, e in parte sull'armonia, non ha potuto dare altre ragioni di questi sette diametri, che il suo numero misterioso di sette (...) quanto all'altezza delle colonne, di cui trattiamo, deesene cercar la ragione nella pianta del tempio, non già nelle colonne stesse (...) Io trovo che l'altezza delle colonne è uguale alla larghezza del tempio, la quale nei templi dorici era sempre la metà della lunghezza di tutto il tempio, o della cella solamente. Non bisognava ricercare qui la giusta proporzione in qualche cosa fuori dell'edificio, perché deve ritrovarsi nello stesso tempio"³³⁰.

Cadendo il principio dell'imitazione del corpo umano viene meno anche quello della maggiore idealità dell'architettura rispetto alla scultura? Winckelmann non si dilunga oltre su questo punto. Resta il fatto che qui viene prospettata una visione dell'architettura in cui il tradizionale referente delle regole proporzionali è eliso. Le giuste proporzioni poste in opera nell'atto architettonico trovano un loro fondamento nella loro immanenza all'edificio stesso. E questo edificio si presenta come una scatola perfetta formata dalla mutua corrispondenza delle esatte misure di ogni elemento rispetto alla misura fondamentale, il diametro inferiore della colonna. Sta forse in ciò la ragione della sua idealità, nel presentare un sistema di puri rapporti proporzionali che non si originano dal riferimento a un referente esterno ad essa, ma dall'atto stesso della loro messa in opera? Non posso non rispondere che con un

³²⁹ Uso il verbo sembrare perché anche in questo caso il testo vitruviano non è univoco, e più volte oscilla tra la misura di 1:6 e 1:7 nell'indicare la proporzione perfetta per la colonna dorica. Ad esempio, descrivendo il tempio di Apollo Panionio a Mykale: "Ma quando vollero in quel tempio collocar le colonne, non avendone le simmetrie, (...) presero a unità di misura l'impronta del piede dell'uomo, e lo riportarono in altezza. E poiché avevano riscontrato che il piede è la sesta parte dell'altezza dell'uomo, applicarono questa proporzione anche alla colonna, facendola alta sei volte il diametro della base", (IV, I, 6); successivamente invece: "I posteriori poi, più raffinati in fatto di eleganza e di gusto, diletlandosi di proporzioni più sottili, stabilirono in altezza, per la colonna dorica sette diametri, per la ionica nove", (IV, I, 8).

³³⁰ J.J. WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, cit., p. 227; ed. it. cit., pp. 269-270.

forse, in quanto il testo rimane farraginoso e non esplicita oltre le conseguenze di questa intuizione. Tanto più che, come già accennato, destituendo il fondamento del ragionamento vitruviano non si pongono comunque in dubbio le proporzioni formulate in base a quello stesso fondamento. La loro esemplarità non viene criticata. Anzi, è in suo nome che vengono ipotizzate delle possibili fasi di sviluppo storico dell'architettura greca. I templi di Paestum "l'ultimo dei quali rassomiglia perfettamente a questo di Girgenti [il tempio della Concordia], e che dimostrano un'eguale antichità"³³¹, come abbiamo già visto, presentano per la colonna il rapporto di 1:5, la stessa del tempio della Concordia di Agrigento³³². Dalle rovine del tempio di Giove Olimpico, invece, si può desumere la misura di 1:6³³³, d'accordo con la regola vitruviana. Nello stesso tempo Winckelmann, seguendo Plinio, dice che nei tempi più remoti dell'architettura dorica le colonne erano alte un terzo della larghezza del tempio, quindi più basse di quelle di Agrigento³³⁴. Alla luce di ciò (e fermo restando che l'esatta proporzione tra la larghezza e la lunghezza del tempio è la "quadrata" [gevierte], cioè il rapporto di 1:2³³⁵) è possibile ipotizzare finalmente una sequenza temporale che descriva lo sviluppo dell'architettura dorica della Magna Grecia: "Da quanto abbiamo detto sembra, che siasi passati per gradi nella proporzione dell'altezza delle colonne colla larghezza del tempio, come noi osservammo più su, a quella dei 6 diametri, e finalmente a quella di 7. Pare dunque che l'altezza di 6 diametri sia stata la proporzione delle colonne doriche nei più bei tempi dell'arte in Grecia"³³⁶.

Nella stesura delle successive *Osservazioni sull'Architettura degli antichi* questo quadro storico sarà ulteriormente precisato accogliendo ciò che in proposito aveva sostenuto Le Roy. Secondo l'architetto francese infatti, l'evoluzione del dorico

³³¹ Ivi, p. 226; ed. it. cit., p. 268.

³³² *Ibid.*

³³³ Ivi, p. 238; ed. it. cit., p. 288.

³³⁴ Ivi, p. 228; ed. it. cit., p. 270. Winckelmann cita Plinio dalla *Historia Naturalis* (lib. 36, cap. 23). Ritorrà su questo punto nel successivo *Osservazioni sull'architettura degli antichi*: "La più antica proporzione o misura dell'altezza della colonna, era il terzo della larghezza d'un tempio, come Vitruvio ci insegna per l'ordine toscano; e come si trova in generale accennato da Plinio"; cfr. Id., *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 21; ed. it. cit., p. 90.

³³⁵ Ivi, p. 18; ed. it. cit., p. 86.

³³⁶ J.J. WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, cit., p. 238; ed. it. cit., p. 288.

avrebbe seguito tre fasi di sviluppo. Seguendo un processo di successivi affinamenti delle proporzioni della colonna, a partire dal primitivo rapporto di 1:4 si sarebbe passati a quello di 1:5 e infine a quello di 1:6³³⁷. A queste tre fasi Winckelmann, conseguentemente a quanto dichiarato nel passo citato più in alto, ne aggiunge un'altra contrassegnata dal rapporto di 1:7³³⁸. Tale rapporto corrisponde però ad un esempio romano, il tempio di Cora a Velletri, e resta quindi stabilito che “nei più bei tempi dell'arte in Grecia” la proporzione esatta risulta essere quella ipotizzata per il tempio agrigentino. Il tempio di Giove Olimpico rappresenta quindi la fase matura ed esemplare dell'evoluzione del dorico greco, e come tale viene interpretato da Winckelmann come successivo a quello della Concordia e ai templi pestani. Il mito che questo tempio in rovina eserciterà su gran parte della cultura architettonica nei decenni successivi trova in questo saggio il proprio punto di inizio. Da questo momento generazioni di architetti e archeologi si cimenterà nell'impresa della sua restituzione grafica. Il tono della descrizione winckelmanniana – a partire dalla suggestiva immagine mutuata da Diodoro Siculo secondo cui “un uomo poteva mettersi dentro una sola scanalatura”³³⁹ – allude a una visione della grecità che unisce alla grazia e alla perfezione delle forme un evocativo richiamo verso il colossale, lo smisurato. L'eroica ruvidezza di questa remota età dorica, a dispetto di chi vede nell'ideale neoclassico solo un'olimpica venerazione della *serenità* e della *semplicità* dell'arte classica, non sarà mai più sopraffatta dall'equilibrio formale che

³³⁷ Cfr. J.D. LE ROY, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, cit., I, p. 35.

³³⁸ J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 25; ed. it. cit., pp. 102-103. Nell'edizione italiana delle opere di Winckelmann Carlo Fea pubblica anche una lettera di Paolantonio Paoli in cui questi ribadisce la propria differente tesi sull'origine dei templi di Paestum. La tesi era stata da lui esposta in uno dei libri più importanti per la *riscoperta* di quei monumenti, pur se pubblicato più di trent'anni dopo le pionieristiche opere di Antonimi e Gazzola; cfr. P. PAOLI, *Rovine dell'Antica Città di Pesto detta ancora Posidonia*, Roma 1784. Nella lettera a Fea Paoli attacca direttamente la fonte di Winckelmann, Le Roy, sostenendo che i templi di Corinto ed il Theseum di Atene, da quest'ultimo descritti e portati come prova della proporzione di 1:4 per i primi templi dorici, non erano mai esistiti o comunque, quando anche lo fossero stati, non potevano in ogni caso essere stati prodotti dai greci, bensì dagli etruschi. Cfr. J.J. WINCKELMANN, *Opere*, cit., vol. XI, pp. 255-320. Per Winckelmann invece il ragionamento di Le Roy è verosimile in quanto, come abbiamo visto, conforme a quanto sostenuto da Plinio.

³³⁹ Id., *Annemerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, cit., p. 236; ed. it. cit., p. 284. Ma la si ritrova anche precedentemente; cfr. Id., *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bilhauerkunst*, ed. it. cit., p. 114. La fortuna di quest'espressione è immensa, testimoniata dalle innumerevoli citazioni; cfr. ad esempio REISEN ITALIEN, p. 101.

contemporaneamente si voleva la contrassegnasse. Il fascino della greicità è invece costituito dall'inscindibilità di questi due aspetti³⁴⁰.

Uno sguardo d'insieme sull'architettura antica

Affrontiamo ora lo studio sull'architettura più vasto prodotto da Winckelmann. Ulteriormente sviluppati e analizzati, si ritrovano qui temi e motivi di riflessioni già presenti nei saggi antecedenti, ma inseriti in un quadro d'insieme che l'autore voleva più coerente. Ed all'inizio delle riflessioni contenute nelle *Osservazioni sull'architettura degli antichi* ci sono ancora una volta i templi di Paestum, questi templi che “sono senza contrasto i più antichi monumenti, della greca architettura; e col tempio di Girgenti in Sicilia, e il Pantheon di Roma sono i meglio conservati”³⁴¹. E' forse in virtù di tali sviste - e questa di considerare il Pantheon come greco è indubbiamente clamorosa - che gli scritti di Winckelmann sull'architettura non hanno ricevuto da parte della critica moderna tutta l'attenzione che meritavano. La stessa considerazione si potrebbe farla riguardo alla negligenza con cui egli manipola le fonti moderne. Non si fa menzione dei templi di Segesta e Selinunte, seppure già portati alla conoscenza del pubblico, e cita di sfuggita i casi di Crotone e Velia, città dove pure si erano rinvenute tracce monumentali greche. Considera l'opera di Antonini la più esatta³⁴², e loda anche quelle di Pococke³⁴³ e Wood³⁴⁴, che avevano per oggetto l'architettura antica orientale.

Già soltanto scorrendo l'indice del testo si incontra immediatamente la divisione fondamentale che Winckelmann impone all'oggetto della propria trattazione: l'architettura si compone di due parti, l'essenziale [*Wesentliche*] e l'ornamento

³⁴⁰ Non mi dilungo oltre su questo punto essenziale e rimando a M. COMETA, *Duplicità del classico*, cit.

³⁴¹ J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., intr.; ed. it. cit., pp. 20-21.

³⁴² Ivi, intr.; ed. it. cit., p. 30. Cfr. G. ANTONINI, *La Lucania: Discorsi*, Napoli 1749. Sulla riscoperta settecentesca dei monumenti di Paestum, cfr. *Paestum. Idea e immagine. Antologia di testi critici e di immagini di Paestum 1750-1836*, a cura di J. Raspi-Serra, Modena 1990; e il catalogo della mostra tenuta a Roma nel 1986: *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830: concetti essenziali al percorso espositivo*, a cura di J. Raspi-Serra, Firenze 1986.

³⁴³ J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 53; ed. it. cit., p. 181. Cfr. R. POCOKE, *A description of the East, and some other Countries*, London 1743-1745.

³⁴⁴ J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 53; ed. it. cit., p. 180. Cfr. R. WOOD, *The Ruines of Palmyra, Otherwise Tedmor in the desert*, London 1753.

[*Zierlichkeit*]³⁴⁵. Questa divisione è più di una descrizione: essa si configura già come un programma. Il lettore frettoloso potrebbe essere indotto a pensare, già soltanto scorrendo quest'indice, che l'architettura degli antichi si compone fundamentalmente di due parti di cui la seconda possa essere tralasciata senza pregiudizio alcuno per l'integrità del tutto. Questo lettore frettoloso, fuorviato forse da un indice frettoloso, mancherebbe tutti i passaggi necessari per comprendere la logica che sovradetermina l'articolazione binaria del programma di Winckelmann, lo vedremo. Per il momento mi limito a sottolineare che la dicotomia essenziale-ornamento non corrisponde in nessun caso a quella tra struttura e decorazione alla quale siamo oggi così abituati. L'"essenziale" si compone a sua volta di quattro parti: i materiali; l'arte di fabbricare; la forma; le parti degli edifici. Le prime due sottocategorie hanno per oggetto soprattutto le tecniche costruttive in voga in età romana. Le altre due si soffermano sugli ordini colonnari (la "forma" degli edifici); e sugli elementi "esterni" - tetto, frontespizio, porte e finestre - e "interni" - soffitto, volta, scale e distribuzione degli ambienti - degli edifici (le "parti degli edifici"). Esclusa a priori dalla trattazione è l'architettura in legno³⁴⁶, che dunque, come tale, malgrado non si dubiti del suo ruolo di antenata dell'architettura antica in pietra, non può sperare di raggiungere le vette di perfezione raggiunte da quest'ultima. Questa esclusione risponde sicuramente alla importante polemica che si origina nel corso del settecento negli ambienti più radicali della cultura architettonica, polemica che aveva come obiettivo quello di riformare su basi non vitruviane il linguaggio architettonico classicista. Sconfessare il dogma vitruviano, che vedeva nell'architettura in pietra la traduzione di un analogo edificio ligneo preesistente, significava per questi riformatori la possibilità di impostare la pratica architettonica su fondamenta più scientifiche di quelli alla base dell'architettura di ispirazione rinascimentale e barocca. Winckelmann, eliminando completamente dalla sua esposizione quello che è pur sempre considerato come il

³⁴⁵ "Esse [le Osservazioni] avranno per oggetto le due parti di questa nobile arte: cioè l'essenziale, e gli ornamenti della stessa"; J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 1; ed. it. cit., p. 43 (leggermente modificata).

³⁴⁶ "(...) perocchè non parleremo del legno, quantunque si adoperasse nella Grecia eziando per gli edifici, e per i templi, quale era quello, che Agamede e Trofonio dedicarono a Nettuno"; Ivi, p. 1; ed. it. cit., p. 44.

presupposto temporale dell'architettura in pietra³⁴⁷, si dimostra in questo caso anche più radicale di Carlo Lodoli, che nel suo circolo veneziano (circolo in cui anche il giovane Piranesi aveva ricevuto la sua iniziazione architettonica) aveva dato avvio alla polemica³⁴⁸.

La descrizione non si sofferma soltanto sulle opere greche ma si estende anche alla romanità. Tuttavia, in ogni caso, non si fa cenno della maggiore esemplarità di un'epoca sull'altra. Riguardo al problema delle "leggi delle proporzioni", come ho già fatto notare, in questo saggio i dubbi di Winckelmann giungono ad una chiarificazione definitiva riguardo all'ordine dorico con la definizione di uno schema di sviluppo storico delineato anche grazie all'apporto fornito dagli studi di Le Roy. Peraltro, i dubbi degli storici del tempo riguardavano unicamente quest'ordine e non gli altri, e anche qui non c'è nessun problema ad individuare nel rapporto di 1:8 la proporzione fondamentale esemplare per le costruzioni in cui si adopera l'ordine ionico³⁴⁹; e di 1:9 per quelle in cui l'ordine è il corinzio³⁵⁰. A questi aggiunge

³⁴⁷ Il fatto che i primi templi siano stati fabbricati in legno non è minimamente posto in dubbio, attestato dalle fonti classiche: "Si vedeva ancora al tempo di Pausania [e cita il lib. 6, cap. 24 della *Guida della Grecia*] un tempio in Elide, il cui tetto posava sopra colonne di Quercia senza mura", Ivi, p. 20; ed. it. cit., p. 90.

³⁴⁸ Come è noto l'insegnamento di Lodoli (1690-1761) ci è stato trasmesso tramite la trascrizione fattane da due suoi allievi, Francesco Algarotti e Andrea Memmo. E' noto altresì che quella dell'Algarotti suscitò fastidio nella cerchia lodoliana in quanto giudicata non sufficientemente attendibile. A tutto ciò pose tardivamente rimedio Memmo con l'edizione dei suoi *Elementi*, il cui primo volume uscì solo nel 1786, mentre per il secondo (unitamente alla riedizione del primo) si dovette attendere fino al 1833; cfr. A. MEMMO, *Elementi d'Architettura Lodoliana*, cit.. Obiettivo della complessa teoria lodoliana era quello di eliminare dall'architettura tutto ciò che è falso, mentre il "vero" per lui era rappresentato, in primo luogo, da ciò che veniva conformato in base alle leggi scientifiche che governano l'uso dei materiali, tra i quali però era anche il legno. Inoltre nell'indice preparato dallo stesso Lodoli, secondo Memmo, il primo punto era occupato dal "corretto impiego della storia"; Ivi, vol. II, pp. 84. Anche solo per queste ragioni, che certo non sono le sole, Memmo-Lodoli deve sgombrare il campo da ogni illusione vitruviana e pronunciare: "Credeva il Lodoli che, se Vitruvio fosse stato un genio un poco più svegliato ed esteso, nel far una storia architettonica (...) avrebbe forse somministrati degli altri lumi, che guidando qualche sapiente per nuove vie gli avrebbe fatto conoscere che dove si cominciò davvero a fabbricare in pietra e in cotto, non si prese ad imitar la capanna. E che perciò non potrebbesi assolutamente, e per tutti i casi esattamente dire dietro la vera storia dell'architettura ch'essa fosse un'arte imitatrice, e tanto meno che avesse ad imitare quel primo artefatto in legno"; Ivi, vol. II, p. 291. Poco più avanti, inoltre, Memmo dichiara di avere letto in via confidenziale la citata lettera di Paoli a Fea, e di essere d'accordo con quanto in essa asserito a proposito della non grecità dei templi pestani. Interessava a Memmo comprovare l'origine orientale degli ordini classici, e quindi la dissociazione tra lo sviluppo dell'architettura in pietra e quella lignea; Ivi, p. 296.

³⁴⁹ Il primo esempio citato di tempio ionico è quello di Diana ad Efeso. Winckelmann si dilunga molto sull'allegoria delle volute del capitello ionico, e conclude che le spire che in quello si formano sono "come quelle che forma il serpente intorno a se stesso"; J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über*

naturalmente anche l'ordine composito, definito "romano", il cui esempio privilegiato presentato è l'arco trionfale di Tito³⁵¹. Delle colonne parti di questi ordini non gli interessano, comunque, le storie sulle origini tramandate e rese celebri da Vitruvio, quanto il loro funzionamento in un insieme coerente e la giustezza del loro utilizzo³⁵². A questo proposito è molto interessante la condanna che si fa delle semi-colonne e delle colonne ovali³⁵³. Questa critica è rivolta certamente all'uso che degli ordini antichi se ne era fatto nell'architettura classicista fino ad allora, piegate a fini compositivi estranei alla loro funzione essenziale di sostegno. Questa cognizione della colonna, che non è vista più come un ornamento ma è ricondotta alla sua essenza di supporto, è comune alle varie famiglie che formavano in quegli anni il nuovo classicismo europeo³⁵⁴, e non sarà disconosciuta se non molti decenni dopo.

die Baukunst der Alten, cit., p. 30; ed. it. cit., p. 117. Curioso è il commento ad un capitello ionico presente nei *Monumenti Antichi Inediti*. Presentandone uno appartenente alla chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, e contenente nelle due spire che formano le volute due rilievi a forma di ranocchia e di lucertola, egli avanza la supposizione che si tratti di un pezzo antico proveniente dal portico di Metello. Siccome i due architetti dell'opera sarebbero stati Sauro e Batraco – i cui nomi significano appunto i due animali raffigurati – ne deriva allora che i due ornati posti sul capitello non sono altro che la *firma* dei due architetti; cfr. J.J. WINCKELMANN, *Monumenti Antichi Inediti*, Roma 1767, tav. 206 e relativo commento.

³⁵⁰ J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 31; ed. it. cit., p. 127.

³⁵¹ Ivi, p. 33; ed. it. cit., p. 127.

³⁵² "Io non mi impegnerò qui in ricerche sull'origine e sul motivo delle differenti parti delle colonne; ma, come faccio in genere, così mi contenterò di fare ancora qualche osservazione generale sui diversi ordini delle medesime"; Ivi, p. 22; ed. it. cit., pp. 94-95.

³⁵³ Ivi, p. 33; ed. it. cit., p. 128. Già nelle *Osservazioni sull'architettura dell'antico tempio di Girgenti* aveva deplorato l'uso delle semi-colonne; cfr. Id., *Annemerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, cit., p. 235; ed. it. cit., p. 283. Altri trattatisti della metà del secolo avevano condannato anche l'uso del pilastro. Winckelmann non arriva a questo punto, così come non ci arriverà tutto il classicismo tedesco successivo. Il luogo classico della sanzione del pilastro come elemento irragionevole e *fuori natura* è la teoria di Laugier. Dopo aver asserito che "la colonna deve avere sezione circolare, poiché la natura non fa nulla di squadrato", continua così: "I pilastri non sono che una cattiva rappresentazione delle colonne ed i loro spigoli vivi e scomodi rappresentano le forzature dell'artificio, si discostano sensibilmente dalla semplicità della natura e disturbano l'insieme. Le loro superfici senza curvatura appiattiscono ogni ordine e la mancanza di rastremazione elimina una delle maggiori qualità estetiche della colonna. (...) Bisogna dunque considerarli come innovazioni bizzarre senza alcun fondamento naturale e senza alcuna necessità"; cfr. M.A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, ed. it. cit., pp. 50-51.

³⁵⁴ Si veda ad esempio quanto in proposito sosterrà Schinkel, in un testo scritto intorno al 1818. Elencando gli "errori dell'architettura", tra i quali l'uso della colonna addossata al muro, egli introduce in questo modo: "Bisogna enumerare tutti gli errori dell'architettura romana e della successiva architettura italiana, e accanto a ciò proporre al loro posto le giuste sistemazioni [*Anordnungen*]; DAL, p. 46. Segnalo che aspetti dell'opera di Schinkel sono stati oggetto di un volume monografico a lui dedicato dalla Winckelmann-Gesellschaft; cfr. *Karl Friedrich Schinkel und die Antike: eine Aufsatzsammlung*, Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft (12), Stendal 1985.

Questioni di teoria dell'architettura settecentesca

Un'interpretazione degli elementi architettonici che retrospettivamente è possibile identificare come precorritrice degli studi tettonici dei decenni successivi è quella contenuta nella discussione sulla trabeazione dorica. Qui è possibile vedere all'opera un'indagine che si pone come obiettivo la revisione del dato archeologico alla luce dei risultati forniti dalle fonti letterarie antiche, e contemporaneamente quello di mettere in luce il carattere necessario e razionale degli elementi che devono comporre l'opera architettonica: "Le proprietà dell'ordine dorico sono di avere dei triglifi nella parte di mezzo della trabeazione, chiamata fregio; delle gocce nell'architrave; e dei dentelli nella parte inferiore della cornice. In uno dei templi di Pesto i triglifi non erano lavorati nel fregio stesso, ma vi erano incastrati (...) I triglifi sono posti nel luogo in cui, nei tempi più antichi, le travi del soffitto interno del tempio fuoriuscivano, poggiandosi direttamente sull'architrave retto dalle colonne"³⁵⁵. La visione tradizionale di questo problema fornita dalla trattatistica classicista di ispirazione vitruviana è ben risaputa: il triglifo è la traduzione – o, se si vuole, l'imitazione - in pietra della testa della trave di legno trasversale al frontespizio del tempio³⁵⁶, e come tale esso funziona da traccia dell'origine lignea dell'architettura templare antica. Il progresso delle tecniche costruttive e dei metodi di lavorazione dei materiali rendono possibile l'erezione di manufatti più duraturi, ma questa nuova forma conserva sia l'aspetto sia la figurazione e l'iconografia di quella precedente. Reiterando figurativamente nella pietra gli elementi della precedente forma lignea dell'edificio, il nuovo prodotto diventa l'espressione visibile, fissata nella materia, di tale processo di affinamento dell'arte della costruzione – e contemporaneamente, lo aggiungo di passaggio e un po' brutalmente - le sue parti funzionano d'ora in poi come supporto materiale in cui è fissata la traccia mnestica della sua evoluzione, deposito su cui si accumulano i tratti delle fasi della sua propria storia. Winckelmann non sembra tanto interessato a porre in dubbio tale interpretazione tradizionale, quanto ad interrogarne i presupposti, chiarire del singolo elemento la funzione

³⁵⁵ J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 23; ed. it. cit., pp. 96-97.

³⁵⁶ Vit. (IV, II, 2).

originaria nell'architettura lignea per giustificare il processo di generazione della forma. Premesso che le testimonianze storiche - il tempio di Pesto e quelli di Girgenti, per i quali aveva già osservato che "i triglifi di questi templi non sono lavorati sul fregio stesso, ma vi sono incastrati"³⁵⁷ - dimostrano che nella fase matura dell'architettura antica dorica il triglifo non è più lavorato sul fregio ma vi è in esso giustapposto ("incastrato"), l'analisi di Winckelmann procede fissando la propria attenzione su quanto dell'argomento riferiscono le fonti letterarie. Anche in questo caso è il testo vitruviano che va interrogato: "Dice Vitruvio che si inchiodavano i triglifi come un ornato sulla testa delle travi che fuoriuscivano. Ma questa è una mera congettura poiché al suo tempo non esisteva più alcun tempio antico [cioè di legno], ed egli non fornisce nessuna ragione di quella specie di ornamento. Pare che si facessero alle dette teste delle travi dei tagli, o seghettature, al fine di impedire che si screpolassero"³⁵⁸. Vitruvio postula che il triglifo sia stato utilizzato, sin dalle origini più remote dell'architettura templare, sempre allo stesso modo: come un ornato applicato sulla testa delle travi. Egli cade però in errore, secondo Winckelmann, non solo perché riferisce di qualcosa di cui non poteva verificare la veridicità fattualmente, in quanto ai suoi tempi l'architettura in legno era stata già completamente sostituita da quella in pietra, ma anche e soprattutto perché non fornisce nessuna ipotesi razionale sul principio che sta alla base della sua forma. E' a questo punto che il moderno archeologo interviene per precisare i termini del problema e chiarire che in origine si praticavano "alle dette teste delle travi dei tagli, o seghettature, al fine di impedire che si screpolassero", e che solo successivamente, nell'architettura in pietra, quel primitivo procedimento sia sopravvissuto cristallizzandosi nell'elemento del triglifo così come è universalmente conosciuto. È l'evoluzione storica che illumina le fasi del processo in cui un elemento riceve una sua propria forma definita e riconoscibile (e altrove Winckelmann aveva già lamentato una lacuna in questo senso del *De Architectura*: "Coloro che fino ad ora hanno voluto scrivere la storia dell'architettura greca sono stati costretti a saltare con Vitruvio dal tempo in cui la necessità di premunirsi dalle intemperie insegnò l'arte di

³⁵⁷ J.J. WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, cit., p. 229; ed. it. cit., p. 273.

³⁵⁸ Id., *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 23; ed. it. cit., pp. 98-99.

fabbricare le capanne, a quello in cui l'architettura fu portata alla migliore perfezione"³⁵⁹). Egli vuole invece far rilevare che, anche per quel che riguarda la trabeazione dorica, all'origine deve esserci stata una necessità costruttiva, e quindi razionale. Dopo aver sottolineato l'errore in cui occorre Vitruvio, Winckelmann deve provvedere a sottolinearlo in quanto non può non essere turbato dal fatto che se Vitruvio avesse ragione nella sua "congettura", allora ne risulterebbe che un elemento così importante dell'ordine dorico sarebbe arbitrario, sottratto all'ordine della necessità che presiede all'organizzazione complessiva dell'architettura antica. Nello stesso tempo, schivando un così consistente rischio, Winckelmann fornisce anche un esemplare saggio di come vada condotta l'analisi e la critica nel campo dell'architettura, accertando storicamente e costruttivamente i motivi della costituzione formale dei singoli elementi³⁶⁰.

Lo stesso tipo di preoccupazione la si ritrova nell'analisi della metopa, l'altro elemento che insieme al triglifo costituisce il fregio dell'ordine dorico: "L'intervallo che passa fra due teste di travi e loro triglifi, chiamato metopa, era riempito di fabbrica, come osserva lo stesso architetto romano, anche se sembra che nei tempi più antichi questo spazio restasse vuoto, il che dava aria al legname. Mi viene in mente questa osservazione a causa di un passo di Euripide dove racconta che nel momento in cui Oreste e Pilade concertavano insieme sul modo di entrare nel tempio di Diana in Tauride, per togliervi la statua della dea, Pilade propose di passare tra i triglifi, in quel luogo dove era il vuoto"³⁶¹, a cui segue una dotta dissertazione filologica sul passo di Euripide citato, criticando le interpretazioni che si basavano sull'errata traduzione. Come nel caso precedente egli parte dalla constatazione che, al tempo della fase matura dell'architettura dorica in pietra, lo spazio tra le due travi poggianti sull'architrave era pieno, "riempito di fabbrica". Ma anche questa soluzione, per essere accettata, deve essere sottoposta ad una verifica che ne illustri la

³⁵⁹ Id., *Annmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, cit., p. 224; ed. it. cit., p. 265.

³⁶⁰ Questo tipo di analisi, dal punto di vista del metodo, è speculare a quella alla base della critica settecentesca di stampo lodoliano. Ricordo ad esempio la condanna per l'elemento del dentello nella trabeazione, cfr. A. MEMMO, *Elementi di Architettura Lodoliana*, cit., vol. II, p. 148; lo stesso per Piranesi, in numerosi passi della *Della Magnificenza ed architettura de' Romani* (1761), ora in Id., *Scritti di storia e teoria dell'arte*, nella "Storia d'Italia Einaudi", testo stabilito da P. Panza, Torino 1994.

³⁶¹ J.J. WINCKELMANN, *Annmerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 24; ed. it. cit., p. 99.

motivazione necessaria. Questa motivazione è costituita, nella fattispecie, dall'osservazione che nell'architettura in legno lo spazio tra le travi doveva essere lasciato vuoto affinché il legno potesse ricevere l'indispensabile areazione, il che è comprovato da ciò che dice Euripide del tempio di Diana in Tauride³⁶². La metopa, come elemento solido, non compare che nell'architettura in pietra, e ciò è attestato sia da Vitruvio sia dall'evidenza archeologica. Una volta che le travi del soffitto del pronao non sono più lignee ma lapidee, non c'è più necessità dell'intervallo vuoto per il passaggio dell'aria, e questo spazio viene riempito con una lastra di pietra – la metopa propriamente detta. A questo punto della loro evoluzione la metopa e il triglifo hanno esaurito ogni possibile significazione costruttiva e non conservano se non il ricordo, la traccia figurativa, della loro originale posizione necessaria all'interno di quel tutto organico che è il tempio greco antico. È in questo preciso momento che essi, emancipati da ogni obbligo meccanico, possono diventare il supporto per degli ornamenti da applicare sul fregio³⁶³, procedimento che deriva dall'antica usanza di appendere scudi e altri oggetti sacrificali come vasi e tripodi al fregio stesso³⁶⁴. Si noti: supporti per degli ornamenti e non ornamenti essi stessi, come pure parrebbe a noi naturale considerarli, giacché, dovremo ricordarlo in seguito, nonostante tutto Winckelmann non mostra alcun dubbio riguardo alla loro appartenenza alla parte “essenziale” dell'architettura³⁶⁵.

³⁶² Nei *Monumenti Antichi Inediti*, presentando alcuni frammenti di opere architettoniche antiche, egli ritornerà a commentare il citato passo di Euripide confermando la stessa interpretazione già qui proposta e aggiungendo che lo spazio tra due triglifi doveva essere vuoto anche per un'altra ragione di tipo funzionale, e cioè “per introdurre il lume in tal sorta d'edifici, che allora non avevano finestre”; Id., *Monumenti antichi inediti*, cit., p. 272.

³⁶³ Cfr. ad esempio Id., *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 57; ed. it. cit., p. 197.

³⁶⁴ Ivi, p. 59; ed. it. cit., p. 202.

³⁶⁵ Dello stesso avviso non era Piranesi: “(...) il triglifo, il quale altro non è, che un ornamento puro, ed in verun modo necessario”; G.B. PIRANESI, *Della Magnificenza ed architettura de' Romani*, cit., p. 209. L'avversione di Piranesi per il fregio dorico con triglifi e metope, proprio perché ingiustificabile ai suoi occhi, è attestata dalle lunghissime digressioni di cui ne fa oggetto nello stesso saggio. Sebbene non lo citi mai direttamente ma solo con epiteti come “maestro muratore”, Winckelmann conobbe sicuramente Piranesi. Il loro rapporto non poteva comunque non essere che conflittuale, come è testimoniato dalle lettere in cui ne fa implicita menzione (cfr. J. RYKWERT, *I primi moderni*, cit., pp. 425-426). Cfr. anche R. STERN, *Winckelmann, Piranesi and the Graeco-Roman controversies : a late exchange in the Querelle des anciens et des modernes*, in «Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», 33 (2003), pp. 62-94. La polemica sulla presunta superiorità dei greci sui romani, o viceversa, che vede in quegli anni Piranesi impegnato contro Mariette e Le Roy, non è a mio avviso che una mera copertura ideologica che nascondeva aspetti ben più importanti, e su cui questi personaggi divergevano profondamente.

Excursus dorico

Pochi esempi tratti dalla più ampia storia della presenza del dorico greco nell'architettura classicista tedesca possono aiutarci a meglio mettere a fuoco questo luogo problematico winckelmanniano. Il primo caso in cui compare in Germania la colonna dorica scanalata e senza base è un progetto di Hans Christian Genelli del 1786 per un monumento a Federico il Grande³⁶⁶ [Fig. 1]. Il progetto viene redatto a Roma quando giunge alla folta colonia di artisti tedeschi presente in città la notizia della morte del re. Il monumento si presenta con la forma di un tempio greco prostilo esastilo. Il frontespizio mostra un intercolumnio aumentato al centro, corrispondente all'entrata della cella. In questa si trova un gruppo scultoreo disegnato da Johann Gottfried Schadow la cui figura centrale è un sarcofago in marmo: la tomba del re attornata dalle nove muse. Nelle nude pareti della cella [Fig. 2] è ritagliato un alto fregio in cui sono scolpite figure di guerrieri e scene tratte dalla vita del defunto. Nel disegno è sufficientemente visibile l'intavolato del soffitto con travi principali e secondarie. Obiettivo dei due artisti è quello di esaltare la figura del re, mostrandolo degno di essere paragonato ad un personaggio dell'antichità.

Nel periodo che va dal 1790 ai primi anni dell'ottocento, la scena architettonica berlinese è piuttosto vivace. Sulle pagine della rivista fondata e diretta da David Gilly (uno dei maestri di Schinkel) – la *Sammlung nützlicher Aufsätze, die Architektur betreffend* - si sviluppano numerose polemiche e discussioni di carattere teorico. Tra queste, numerose “polemiche vitruviane” che avevano per oggetto l'esegesi del testo fondamentale della teoria classicista di origine italiana. Uno degli agitatori di queste discussioni era Aloys Hirt, che rappresentava la posizione più tradizionalmente vitruviana. Il suo pensiero troverà una sistematizzazione nel 1809 con la redazione del testo *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*³⁶⁷. Punto centrale della sua trattazione è ancora una volta la derivazione dell'architettura in pietra dal modello

³⁶⁶ Cfr. Jutta von Simson, *Projekte zum Denkmal Friedrichs der Großen in Berlin*, in *Berlin und die Antike*, cit., vol. *Katalog*, pp. 202-204; Id., *Friderico Secundo Patria. Antikenrezeption in den Entwürfen zum Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin*, in *Berlin und die Antike*, cit., vol. *Aufsätze*, pp. 379-394.

³⁶⁷ A. HIRT, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, cit..

primitivo ligneo. Pressato dagli esponenti della generazione più giovane che tendevano ad una revisione generale della teoria classicista e dovevano quindi attaccarla nel suo fondamento primo, egli non si dimostra disposto ad alcun spostamento dal testo vitruviano. Anzi, per molti aspetti il suo testo può essere visto come un approfondimento di quello, utile a rafforzarlo nei punti in cui esso più esponeva i propri difetti e le proprie lacune. Con il supporto delle tavole disegnate da Weinbrenner, e seguendo un rigido schema meccanicistico, Hirt formulò in maniera precisa gli stadi di sviluppo successivo dell'architettura dalle primitive capanne lignee ai raffinati templi greci e oltre ancora³⁶⁸. Egli poteva anche ammettere che in origine alcuni popoli avessero utilizzato per le proprie esigenze di riparo le caverne e non le capanne, ma non che questa occorrenza potesse essere stata l'origine dell'architettura in pietra. Questa discendeva strettamente dal modello ligneo, e concludeva dichiarando che "le caverne non poterono mai servire come modello"³⁶⁹ ad alcuna architettura. La tavola in cui presenta il primo esempio di tempio in pietra³⁷⁰ è esemplare della stretta osservanza vitruviana di Hirt [Fig. 3], e si può osservare

³⁶⁸ Ivi, tav. I.

³⁶⁹ Ivi, p. 26. Il fregio dorico è trattato alle pp. 31 e ss; e pp. 95 e ss.

³⁷⁰ Ivi, tav. II.



Figura 1. H.C. Genelli - Progetto per un monumento a Federico II (1786)

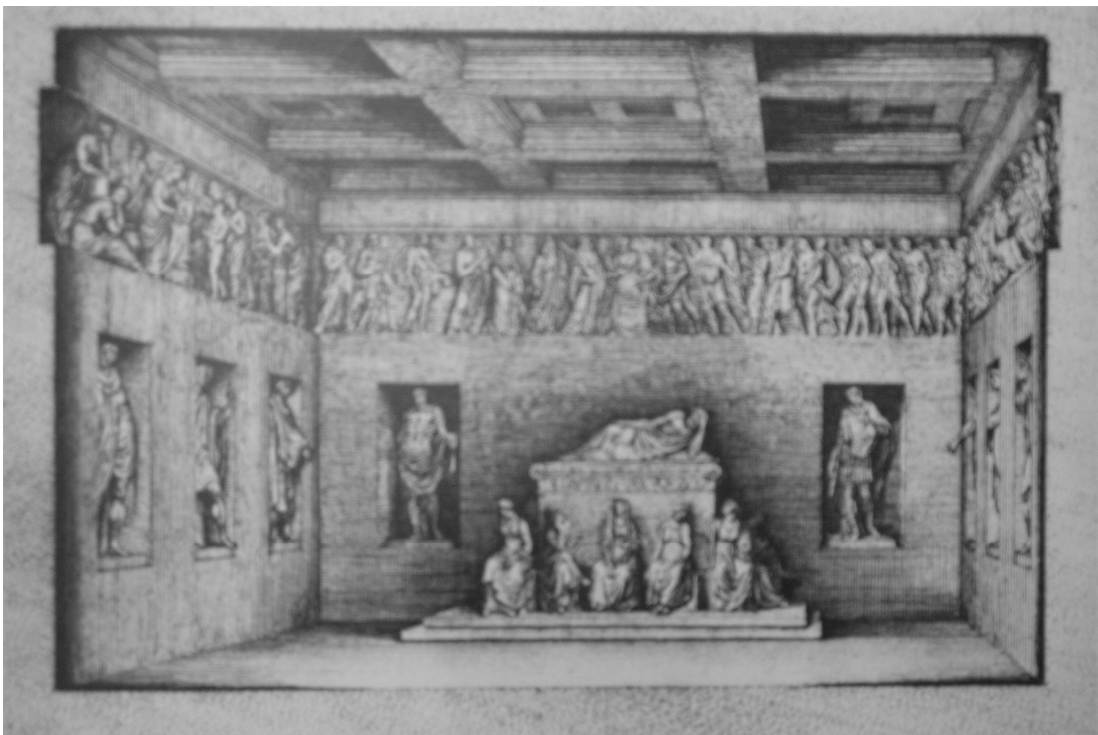


Figura 2. H.C. Genelli - Progetto per un monumento a Federico II (1786)

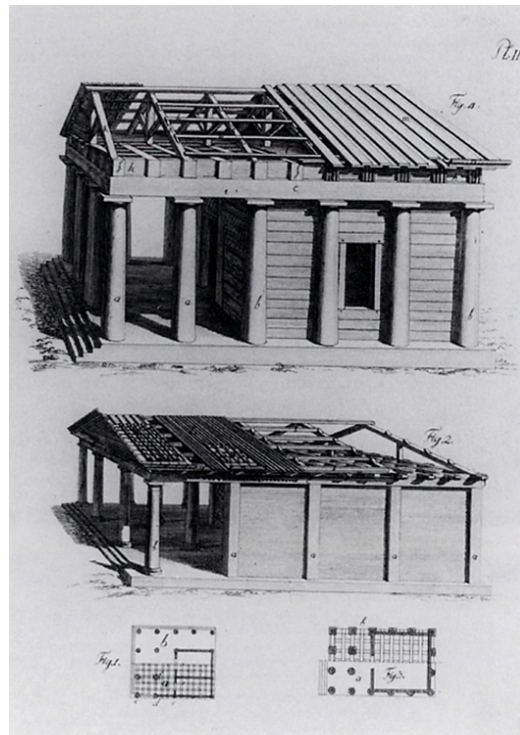


Figura 3. A. Hirt - tempio primitivo



Figura 4. K.F. Schinkel - Neue Wache (1815)



Figura 5. M. Gropius - tempio dorico (1851)

come la sua soluzione del problema del fregio con metope e triglifi rappresenti uno dei capisaldi di tale tipo di visione.

1815. All'indomani delle guerre di liberazione dall'occupazione francese, Karl Friedrich Schinkel viene incaricato di costruire il nuovo edificio della guardia reale, la Neue Wache sulla Unter den Linden. E' il suo primo incarico di una certa rilevanza. Tralascio di considerare le diverse varianti che Schinkel avanzò per l'edificio e prendo in considerazione solo il progetto che effettivamente venne realizzato³⁷¹ [Fig. 4]: un edificio scatolare in pietra faccia a vista (per il quale Schinkel fornisce il riferimento al castrum romano³⁷²) cui si sovrappone un pronao dorico greco. Ma la parte più interessante è rappresentata dal fregio, dove al posto dei triglifi vengono poste delle vittorie alate scolpite da Rauch. In quest'operazione viene allo scoperto la critica di Schinkel a Hirt e la sua personale interpretazione dell'architettura greca antica. Nel resuscitare modelli storici, non si tratta mai di imitare, ma di comprenderne la logica tettonica e verificarne la corrispondenza alle esigenze delle

³⁷¹ Per tutta la storia della vicenda cfr. LEBENSWERK, *Berlin III*, pp. 142-171.

³⁷² SAE, p. ; ed.it., p. 53.

moderne costruzioni. Se nella moderna architettura in pietra il triglifo non rappresenta più la testa della trave dell'intavolato del frontespizio, allora la logica, secondo Schinkel la stessa logica costruttiva greca, suggerisce che esso, se si vuole, può essere anche eliminato³⁷³. Al suo posto possono convenientemente essere posti degli ornamenti appropriati allo scopo dell'edificio, nel caso specifico delle vittorie. Il risultato che si otterrà è costituito da una soluzione progettuale che si discosterà solo minimamente dagli esempi storici – lo spazio perché essi siano ancora riconoscibili – e i nuovi elementi funzioneranno da traccia che ricorda, e sigilla, l'evoluzione storica del tipo architettonico in oggetto.

1851. In un dipinto ad olio di Martin Gropius intitolato *Idealdarstellung eines dorischen Antentempel*³⁷⁴ [Fig. 5] è rappresentato in primo piano un tempio dorico in antis di scorcio. Martin Gropius è un allievo di Boetticher, l'autore della *Tektonik*. In questo quadro il tempio è disegnato secondo i principi stabiliti dal suo maestro. Ma questi principi, e in particolare quello che a me interessa segnalare ovvero il problema del fregio dorico, sono più evidenti nel quadro di Gropius che nelle tavole che accompagnano il testo di Boetticher, essendo queste ultime bidimensionali³⁷⁵. In ambedue le rappresentazioni, sul fregio accanto ai triglifi, nello spazio solitamente occupato dalle metope, si trovano degli oggetti inusuali. Inusuali ma non inediti: sono gli stessi oggetti raccomandati da Winckelmann per la decorazione di quest'elemento, ossia vasi, tripodi, urne. Questi oggetti, che provengono dalle pratiche sacrificali pagane, sono posti in piedi sull'architrave: la metopa propriamente detta, la tavoletta di terracotta inserita tra i due triglifi, non esiste più. Come insegnava Winckelmann, essa era in antichità uno spazio vuoto, e come tale lo ripresentano con correttezza archeologica quasi cent'anni dopo quelli che a questo punto possono indubitabilmente esserne considerati i lontani eredi. Eredi che

³⁷³ Schinkel, da sempre avversario di Hirt, contrasterà aspramente quasi tutte le posizioni di quest'ultimo. Riguardo al primigenio modello ligneo: "Derivazione dall'architettura in legno: ciò che è presente nell'architettura in pietra può essere derivato da quella in legno solo fino ad un certo grado, altrimenti si cade nella puerilità. Hirt. Dagincourt. [seguono schizzi da Hirt e D'Agincourt]. Una volta che le costruzioni in pietra sono presenti sono da giudicare certo criticamente se siano conformi alla ragione"; DAL, p. 56.

³⁷⁴ Nel volume *Berlin und die Antike*, vol. *Katalog*, cit., con il numero 681.

³⁷⁵ Le tavole della *Tektonik* furono anche stampate a parte, in un volume di grande formato; cfr. K. BOETTICHER, *Fünfundvierzig Kupfertafeln zur Tektonik der Hellenen*, Berlin 1873, tav. XVII.

raccogliono l'impulso iniziale sviluppandolo, modificandolo profondamente forse, ma non fino al punto da renderlo irriconoscibile.

Ornamento e supplemento

“Dopo che furono inventate tutte le parti essenziali dell'architettura si passò agli ornati che potevano servire ad abbellire gli edifici (...) Un edificio senza ornati potrebbe paragonarsi alla sanità di un corpo nell'indigenza, che sola non si crede bastante per la felicità dell'uomo, come osservò Aristotele [e cita la *Retorica*, lib. I, 7]; e la monotonia può diventare ugualmente viziosa nell'architettura, che nello stile di un libro, e in tutte le altre produzioni dell'arte. La varietà è la base degli ornati: sì negli scritti che nell'architettura serve a lusingare lo spirito e gli occhi; e allorché l'eleganza congiunta si trova alla semplicità, ne risulta il bello; poiché una cosa è bella e buona quando essa è ciò che di essa si deve vedere”³⁷⁶. Così inizia il capitolo del saggio dedicato alla seconda parte dell'architettura, l'ornamento. Gli ornamenti architettonici sopperiscono soprattutto ad un rischio: quello della monotonia dell'opera d'arte. Secondo un *cliché* tipicamente settecentesco, comune a tutti i trattatisti da Laugier a Milizia a Piranesi, la necessità che sta alla base dell'uso degli ornamenti è la varietà. Quando anche la varietà degli ornati si applica alla “semplicità”, senza questa varietà si corre il rischio di annoiare – ed il rischio, cercherò di evidenziarlo, è il tratto che contraddistingue tutto ciò che Winckelmann ha da dire sugli ornamenti.

In questo inizio si mette in opera anche l'analogia fondamentale che da questo momento in poi dominerà la trattazione di Winckelmann: l'architettura, anzi la sua parte *essenziale*, come un *corpo*. Corpo non più vitruviano ma corpo scultoreo. Questo corpo può essere paragonato al corpo oggetto dello sguardo indagatore dell'artista greco, quando questi si recava in quei luoghi – palestre e ginnasi – dove poteva studiare i giovani atleti e le loro nudità per poterne ricavare le leggi della

³⁷⁶ J.J. WINCKELMANN, *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 50; ed. it. cit., p. 176 (leggermente modificata).

bellezza ideale³⁷⁷? Forse. Le cose non sono così semplici perché Winckelmann, che è impegnato nella condanna del eccesso barocco dell'ornamento, non sembra in questo caso dimostrare la stessa sicurezza che manifesta nei suoi studi sulla scultura. Per ora sottolineo che nell'introdurre il problema dell'ornamento in architettura egli sostiene che un edificio senza ornati è come un corpo certo sano, ma non necessariamente felice. Qualcosa, dunque, sembra mancare alla completezza dell'opera. Continuiamo nella lettura: "Questa è la ragione per cui gli ornati di un edificio devono essere conformi e proporzionati tanto al loro oggetto generale, che al particolare. Considerati sotto questo primo aspetto, devono stimarsi come un accessorio [*Zusaß*]; e per il secondo, non devono apportare alcun cangiamento alla natura del luogo e alla sua destinazione: possono riguardarsi come un vestito, che non serve se non a coprire il nudo"³⁷⁸; conseguentemente all'analogia instaurata, l'ornamento si presenta equivalente al vestito³⁷⁹, aggiunta accessoria che non modifica la sostanzialità a cui è informata l'opera. La sicurezza con cui è impostato questo ragionamento comincia però a mostrare alcune crepe nel passo che segue: "e quanto più un edificio è grande nel suo piano, tanto meno esige di ornamenti; simile ad una pietra preziosa, che non deve, per così dire essere incassata se non che in un filo d'oro per meglio conservare il suo splendore"³⁸⁰. Altra analogia e primo tentennamento: un edificio "grande nel suo piano" necessita di meno ornamenti di uno che non lo è, potendo fare valere altre qualità. Queste qualità sono, a mio avviso, da ravvisarsi nelle proporzioni, come accennato in un altro scritto di poco posteriore: "Nell'architettura il bello è più generale, perché esso consiste principalmente nella proporzione. Poiché una fabbrica può con la sola proporzione anche senza ornamenti divenire ed essere bella"³⁸¹. D'altronde "Nei primi tempi

³⁷⁷ "La scuola degli artisti era nei ginnasi dove i giovani, occultati al pubblico pudore, facevano gli esercizi corporali completamente nudi"; Id., *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bilhauerkunst*; ed. it. cit., p. 35.

³⁷⁸ Id., *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 50; ed. it. cit., p. 177.

³⁷⁹ Già precedentemente, nella discussione sui materiali dell'architettura antica, l'intonaco era stato messo in relazione con il "rivestimento" [*Bekleidung*]. Fea traduce "incrostatura"; Ivi, p. 9; ed.it. cit., p. 63.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Id., *Del Sentimento del Bello nell'arte* (1763), in Id., *Opere*, cit., vol. VI, p. 550. Sorprendentemente in questo scritto si trova la seguente espressione, del tutto incomprensibile alla luce di quanto

dell'arte gli ornamenti erano rari negli edifici, come nelle antiche statue”³⁸²; e poi: “Nel piano degli ornati degli antichi la semplicità era quella che si studiava sopra di tutto (...) Gli ornamenti di quelli hanno fra di loro un certo accordo e una certa armonia, come tanti rami che appartengono a uno stesso tronco”³⁸³; lo stesso concetto era stato espresso riguardo agli ornati del tempio di Agrigento: “Gli ornati del tempio di Girgenti, e di quelli di Pesto sono, come lo erano generalmente quelli de' più antichi templi, semplici e massicci [*einfältig und groß*]. Si ricercava dagli antichi piuttosto la grandiosità, nella quale consiste la vera magnificenza. La semplicità consiste tra le altre cose, in un piccolo risalto, o incurvando delle parti; e perciò non hanno i nostri templi né gusci, né cimase convesse; ma tutto vi è fatto in linea quasi retta eccettuato il capitello, che è generalmente ornato di ovoli, e ai templi di Pesto forma una tazza molto soppressa, ma senza gli ovoli”³⁸⁴. Stando a ciò, esiste la possibilità che si possa eludere la regola secondo cui “allorché l'eleganza congiunta si trova alla semplicità, ne risulta il bello”: basterebbe che l'architettura avesse come obiettivo la “magnificenza”, che discende dalle proporzioni. Senza questi tentennamenti resterebbe stabilito che l'ornamento sarebbe una parte sì accessoria, ma necessaria al conseguimento della bellezza, in breve: resterebbe stabilita la sua natura supplementare, di oggetto esterno all'opera ma che viene richiamato all'interno di questa in nome di una manchevolezza che la costituirebbe dall'inizio. Ornamento come supplemento, dunque, e nonostante tutto. Nonostante tutte le precauzioni dettate dalla polemica anti-barocca e soprattutto in ragione dell'analogia con il vestito, ci arriverò più avanti.

Dopo queste dichiarazioni di principio Winckelmann si appresta a tracciare un affresco storico che disegna una linea di progressiva corruzione, all'insegna dell'ornamento: “Ma quando nell'architettura si cominciò a ricercare la varietà, che nasce con degli innalzamenti o degli abbassamenti, da linee convesse o concave, si interruppero allora le parti diritte e con ciò si moltiplicarono le modanature.

teorizzato nei testi che sto analizzando: “Il complesso del bello nell'architettura deve ricercarsi in S. Pietro”; ivi, p. 551.

³⁸² Id., *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 50; ed. it. cit., p. 177.

³⁸³ Ivi, P. 67; ed. it. cit., p. 214 (si sarà notata l'ennesima analogia).

³⁸⁴ Id., *Annemerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, cit., p. 232; ed. it. cit., p. 276.

Nondimeno questa varietà non fu riguardata propriamente come ornato, il quale di fatto era così poco ricercato dagli antichi che la parola usata dai romani per esprimerlo [*elegantia*, secondo Winckelmann] non era da loro adoperata se non per significare ciò che concerneva gli ornamenti degli abiti³⁸⁵; e ancora, dopo aver sottolineato che la decadenza in architettura risale ai tempi degli imperatori Tito e Nerva: “Quando il buon gusto incominciò a perdersi, e che più si pregiava l'apparenza che l'essenza, non furono più riguardati gli ornamenti come semplici accessori, ma ne furono caricati i luoghi, che fin allora erano restati nudi. Quindi nacque la piccolezza dell'architettura”³⁸⁶. Un corpo nudo viene dunque fatto oggetto di rivestimenti, e nasce così la “piccolezza” dell'architettura, al tempo in cui nel mondo antico il “buon gusto” andò perduto. Bisogna ricordare che questo corpo nudo è anche sano, come asserito in precedenza, e come declinato in generale nei *Pensieri sull'imitazione*, dove si postula la maggior perfezione corporale degli antichi greci in ragione della purezza del clima, dell'equilibrio nell'alimentazione, e dell'educazione ginnica imposta sin da piccoli a questi corpi³⁸⁷. La decadenza che da allora avrebbe segnato tutta la storia dell'architettura - trascinandola in un abisso ornamentale sempre più profondo, fino all'apice della sua corruzione segnata dagli eccessi borrominiani - ha come motivazione la circostanza che in un determinato momento gli artisti non si preoccuparono più di esprimere il vero, ma ricercarono la ricchezza, che essi identificarono con la sovrabbondanza degli ornamenti³⁸⁸. La pericolosità che si nasconde dietro l'uso degli ornamento è dunque palese. Eppure si era detto che esso “serve a lusingare lo spirito e gli occhi”, certo, ma un uso maldestro e sconsiderato può essere la causa addirittura dello scadimento dell'architettura a piccolezza. Anche se un “corpo sano” - l'essenza dell'architettura - non può da solo dirsi “bastante per la felicità” (per la bellezza), resterebbe comunque fissato il principio secondo cui qualora si privilegi l'“apparenza” - l'ornamento - all'essenza si decada in un circolo di perversione. Di cui l'ornamento è primo

³⁸⁵ Id., *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 51; ed. it. cit., p. 178 (leggermente modificata).

³⁸⁶ Ivi, p. 67; ed. it. cit., p. 214 (leggermente modificata).

³⁸⁷ Cfr. Id., *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bilhauerkunst*, ed. it. cit., p. 33 e pp. 80 e ss.

³⁸⁸ Id., *Annemerkungen über die Baukunst der Alten*, cit., p. 51; ed. it. cit., p. 179.

responsabile. Ecco perché Winckelmann deve provvedere a tenersi libera una via di uscita secondaria rappresentata dalla possibilità di ottenere la bellezza anche senza l'uso di ornamenti, e in forza di quelle "leggi di proporzione" su cui tanto si era affaccendato.

Ma ritorniamo all'analogia dell'ornamento con il vestito. Non è la prima volta, né sarà l'ultima, che quest'analogia occorre nella teoria dell'architettura, e bisogna seguire i tracciati che essa disegna per poterne ricavare utili informazioni in merito al problema che sto affrontando. Leggiamo dai *Pensieri sull'imitazione*: "Con la parola 'drappeggio' s'intende tutto quello che l'arte insegna intorno al vestimento delle nudità delle figure e sulle pieghe dei vestiti. (...) Il drappeggio delle vestali è della maniera più sublime: le piccole pieghe nascono con dolce moto dalle pieghe più grandi (...) senza nascondere il bel contorno del nudo che anzi si mostra agli occhi senza costrizione. (...) Il drappeggio greco è per lo più lavorato con stoffe sottili e umide, che quindi aderiscono perfettamente alla pelle e al corpo, come ben sanno gli artisti, e fanno così vedere il nudo"³⁸⁹. Nella scultura, il vestito non deve essere di natura preponderante rispetto a ciò che copre, anzi, si potrebbe dire che esso serva proprio lo scopo di accentuare, quasi maliziosamente, le nudità che gli sottostanno. Il corpo è indubbiamente il soggetto di quest'arte, allo stesso modo che nella nostra lo è la parte "essenziale".

E' necessario trasferire quanto espresso da Winckelmann per la scultura all'architettura, operazione pertinente in forza proprio dell'analogia istituita. Seguendo l'analogia dell'ornamento con il vestito appare quindi abbastanza scoperto quale sia il carattere del primo: quello di accessorio che deve contribuire all'esaltazione della verità dell'arte; contribuire, qualora fosse necessario, alla completezza dell'opera, alla realizzazione del bello, ma non deve e non può pretendere di emanciparsi dal suo ruolo di comprimario. Supplemento, accessorio esteriore e inessenziale dell'essenza, da questa richiamato all'interno dell'opera in nome di una mancanza originaria (ricordiamoci ancora una volta del precetto che stabilisce che "allorché l'eleganza congiunta si trova alla semplicità, ne risulta il bello"), una mancanza

³⁸⁹ Id., *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bilhauerkunst*, ed. it. cit., p. 42.

(quella che porta a dire che “un edificio senza ornati potrebbe paragonarsi alla sanità di un corpo nell'indigenza, che sola non si crede bastante per la felicità dell'uomo”) che le sarebbe troppo spesso propria dall'inizio e che sarebbe imbarazzante dichiarare³⁹⁰. Seguendo questa strada è possibile chiarire in modo più razionale alcuni aspetti della dialettica essenziale-ornamento, e soprattutto l'ambiguo statuto che quest'ultimo conserva - naturalmente non solo in Winckelmann.

Se l'ornamento è necessario, ma è rischioso il suo eccesso anche in nome delle significazioni che esso può disseminare nel caso in cui si presenti sotto la forma dell'elemento figurativo³⁹¹, allora c'è bisogno di tutta una normativa che si applichi ad esso. Una precettistica è a questo punto messa in opera, qui come in buona parte della trattatistica di marca classicista, al fine di disinnescare tutto il suo pericoloso potenziale distruttivo. Si era già detto che “gli ornati di un edificio devono essere conformi e proporzionati tanto al loro oggetto generale, che al particolare. Considerati sotto questo primo aspetto, devono stimarsi come un accessorio; e per il secondo, non devono apportare alcun cangiamento alla natura del luogo e alla sua destinazione”; ragionamento perfettamente conforme alla nota norma classicista che sancisce che l'ornamento deve essere appropriato all'occasione, allo scopo e al proprietario dell'edificio³⁹², e che segue quella espressa qualche anno addietro con

³⁹⁰ Questo tipo di argomentazioni non mi sarebbero state possibili senza l'ausilio di due studi dedicati da Jacques Derrida ai fondamenti su cui si basa il discorso filosofico sull'arte, l'estetica. Segnalo che Derrida, interrogando la *Critica del giudizio* di Kant, si sofferma molto su quanto in questo testo si sostiene riguardo il pregiudizio per la pura bellezza che l'ornamento può comportare nell'opera d'arte. Nel discorso di Kant si fa esplicito riferimento all'analogia dell'ornamento con il vestito. Cfr. J.DERRIDA, *Economimesis* (1975), ed.it. a cura di F. Vitale, Milano 2005, (vedi anche l'introduzione di Vitale); J.DERRIDA, *La verità in pittura* (1978), ed.it. a cura di G. Pozzi e D. Pozzi, Roma 1981.

³⁹¹ Tralascio in quest'occasione una questione teorica che potrebbe essere in diretta relazione con questo tema. Dovrebbe a questo punto essere presa in considerazione il tema dell'allegoria, cui Winckelmann ha dedicato uno dei suoi ultimi saggi [*Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (1766)].

³⁹² La provenienza di questa prescrizione è remota quanto la teoria classicista. Tenendo presente che discende sempre da Vitruvio, si può risalire facilmente fino ad Alberti, cioè all'atto di fondazione della teoria di stampo italiano: “Un altro errore sarebbe applicare agli edifici privati ornamenti dovuti a quelli pubblici, o viceversa a questi ultimi gli ornamenti riservati a quelli, soprattutto se, nel primo caso, trattasi di ornamenti eccessivi nel loro genere; ovvero farli non durevoli, come quando si applicassero a edifici pubblici pitture di un materiale scadente, deteriorabile o deteriorato: laddove le opere pubbliche devono essere eterne”; L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., p. 845. Anche quest'ultimo precetto è riprodotto in Winckelmann, che lo ripresenta ancora con l'analogia dell'abito: “Ma palazzi ed edifici pubblici richiedono decorazioni che abbiano vita più lunga di quella dei vestiti, cioè che siano rimasti o rimarranno in auge per secoli (...) in caso contrario accadrà che le decorazioni invecchieranno e diverranno fuori moda, prima che l'opera a cui furono applicati sia terminata”; J.J.

più precisione: "In tutte le decorazioni vanno rispettate due regole principalmente: primo, la conformità alla natura della cosa e del luogo, e con la verità; e secondo, non decorare secondo un'arbitraria fantasia. La prima regola, che si prescrive a tutti gli artisti in generale, esige da essi che mettano insieme le cose in modo tale che ognuna stia in relazione con le altre, vuole pure che vi sia un preciso accordo tra la cosa ornata e l'ornamento: «non ut placidis coeant inimitia (Orazio)». Il profano non deve mescolarsi con il sacro, né l'orribile con il sublime; (...) La seconda regola esclude una certa libertà e costringe architetto e decoratore in confini più angusti che non gli stessi pittori"³⁹³. Come si vede queste regole sono tutte corrispondenti al discorso fin qui tenuto, e obbediscono alla necessità di normare l'intervallo entro cui l'elemento dell'ornamento può manifestarsi. Resta il fatto che spesso questo elemento non si lascia così tanto facilmente imbrigliare da queste regole e lavora contro di esse, emergendo in configurazioni molteplici. Soprattutto perché esso è un elemento innegabilmente affascinante. Anche per Winckelmann. Dopo aver descritto la storia della decadenza ornamentale dell'architettura, infatti, una lunga serie di pagine, le finali, si dedicano alla descrizione delle più svariate decorazioni, alcune delle quali particolarmente fantasiose. Per decretarne l'ammissibilità o meno, ma anche perché se ne subisce l'attrazione, l'indubbia seduzione. Ulteriore motivo perché la condanna dell'abuso che se ne è fatto, o che se ne può fare, deve essere tanto più decisa³⁹⁴.

Ma a quale altro scopo risponde la circospezione con cui si pone lo statuto dell'ornamento? E soprattutto, quali saranno le conseguenze che possiamo retrospettivamente rilevare nel futuro sviluppo della teoria dell'architettura tedesca? A questo scopo leggiamo una pagina di Schinkel, dove si palesa quella fase della sua

WINCKELMANN, *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, ed. it. cit., p. 113.

³⁹³ Ivi, p. 113.

³⁹⁴ Un certo luogo piranesiano, un luogo la cui dissimulazione è minuziosamente calcolata, presentando e nello stesso spesso nascondendo il problema tra gli scritti storico-teorici e le tavole di disegni, questo luogo, dicevo, sembra contestare da sempre questo genere di repressioni. Con il rifiuto di tali tipi di espedienti, questo luogo (che raccoglie le sue forze nell'oscurità delle prigioni per poi esplodere nei fuochi dei camini egizi ed etruschi), sceglie la strada della problematizzazione rispetto a quella della semplificazione. Correndo anch'esso un rischio, quello di essere considerato un luogo ornamentalista, ci si chiede, in questo luogo, se non sia il caso di affrontare questo genere di pericoli.

attività che i critici vedono più affine al classicismo: “Per rendere bella l’opera di edilizia è essenziale l’adozione dei seguenti principi: Della costruzione dell’opera deve rimanere visibile tutto l’essenziale [*Wesentliche*]. Non appena si nascondono parti della costruzione, si interrompe anche la serie delle idee; l’espedito conduce alla menzogna, un altro oggetto subentra al posto della costruzione, l’arbitrio e il capriccio hanno la strada aperta, il carattere della verità e dell’ingenuità [*Naivität*] nell’opera è dissolto. Non appena sia conseguita in bellezza la proporzione di una parte della costruzione, la stessa si lascia variamente decorare; tuttavia la decorazione [*Verzierung*] deve rimanere subordinata [*untergeordnet*], e solo nel caso dell’arte figurativa, e quando essa è di grande significato e bellezza, è concessa a questa una proporzione predominante, e una grande parte della costruzione originaria può essere nascosta senza tuttavia del tutto annichilire la forma originaria”³⁹⁵, e la citazione potrebbe continuare, evidenziando ancora di più quali sono i principi primi di quella tettonica che sarà poi sistematizzata da Boetticher anche in nome dell’incompiuta opera del suo maestro. La voluminosa opera di quest’ultimo si apre con una dichiarazione di principio che merita di essere inserita nel discorso fin qui portato avanti: “Per tettonica in senso stretto intendiamo: l’attività di costruzione e creazione di strumenti non appena questa sia in grado di permeare eticamente i compiti che le scaturiscono dalle necessità della vita spirituale o fisica, e dunque non solo di corrispondere al nudo bisogno tramite la costituzione materialmente necessaria di un corpo, ma anche di elevare quest’ultima a *forma artistica*”³⁹⁶. Eticamente, infine. E’ questo il filo che unisce le tesi di Boetticher sulla possibilità di elevare ad arte l’architettura portando a compimento il momento del sapere costruttivo greco con la prescrizione di Schinkel riguardo alla costruzione visibile. Questa, con una piccola forzatura (ma non poi così grande in realtà, si sarà notato che anche il vocabolario adoperato è del tutto affine), può essere ravvisata come il correlativo del “nudo corpo” di Winckelmann. E’ per ragioni etiche che il fruitore e lo spettatore dell’opera devono poter rendersi conto di come quell’opera funzioni meccanicamente, secondo quali forze ordinate lavorino gli elementi che la

³⁹⁵ DAL, p. 58. Si tratta ancora del progetto di introduzione al trattato, dove sono esposti i principi generali.

³⁹⁶ K. BOETTICHER, *Die Tektonik der Hellenen*, cit., (§1).

compongono. L'ornamento che le si addice è quello che collabora servilmente a questa rappresentazione e non fa "interrompere la serie delle idee". Ed è per questo che la coppia oppositiva essenziale-ornamento deve essere sempre segnata dalla sproporzione gerarchica tra i due termini.

L'elaborazione infinita: tettonica e ornamento in K.F. Schinkel.

Di seguito verranno discussi alcuni luoghi della teoria di Schinkel non ancora visitati e altri solo accennati, perché emersi durante l'analisi delle tavole per il *Lehrbuch*. A questo proposito è forse utile ricordare che il trattato cui Schinkel lavorò avrebbe dovuto fare perno attorno ai disegni e non agli scritti, che furono pensati solo come commento ai primi. Questo nella convinzione che l'architettura dispieghi il proprio significato specifico solo nel momento dell'intuizione sensibile [*unmittelbare Anschauung*], e che questo significato non sia di ordine discorsivo, ma visivo-psicologico³⁹⁷.

Storia

Il poderoso affresco schinkeliano che descrive l'evoluzione delle forme dell'architettura non è una ricostruzione della sua storia. Malgrado ogni apparenza quest'evoluzione è morfologica, e solo occasionalmente coincide con l'effettivo sviluppo storico dell'architettura. Ciò si manifesta soprattutto nella prima parte della serie delle tavole, quelle dedicate agli elementi tettonici di base. In queste, gli elementi "primi" non sono per nulla gli elementi "originari" dell'architettura. Le unità tettoniche elementari non sono "primitive", e le configurazioni cui danno luogo non corrispondono ai primordiali inizi dell'attività costruttiva dell'uomo. La storia dell'architettura è altro dalla storia della tettonica; come è stato osservato, "Schinkel estrae dalla storia dell'architettura la storia della tettonica"³⁹⁸. Non che egli non fosse interessato alla storia o alle origini storiche della propria attività, tutt'altro³⁹⁹. Ma le

³⁹⁷ Cfr. *supra* nei paragrafi "Studi teorici preliminari" e "I progetti per l'introduzione teorica".

³⁹⁸ G. PESCHKEN, *Schinkels nachgelassene Fragmente eines Architektonischen Lehrbuches*, cit., p. 300.

³⁹⁹ Nella prima parte della sua vita, in alcuni frammenti che avrebbero dovuto confluire in un volume sull'architettura italiana medioevale e rurale, egli si dedicò diffusamente al problema dell'"origine dell'architettura"; cfr. ad esempio DAL, pp. 22 e ss. D'altronde sappiamo che nella cerchia di giovani architetti che si riuniva attorno a Friedrich Gilly questo tema era molto dibattuto (cfr. M. ZADOW, *K.F. Schinkel. Ein Sohn der Spätaufklärung*, cit., pp. 157 e ss.). In particolare essi accolsero con favore le opinioni in merito di William Hodges, uno storico che era anche disegnatore, antropologo, viaggiatore. Questi rifiutava le idee sull'origine descritte da Vitruvio, e sosteneva che i singoli popoli, a seconda della loro cultura e delle condizioni naturali, svilupparono indipendentemente gli uni dagli altri un proprio modo di costruire; le sue teorie furono pubblicate in W. HODGES, *Reisen durch Ostindien*, Hamburg 1793.

metamorfosi cui Schinkel costringe le parti fondamentali dell'architettura assomigliano ad una ricostituzione in laboratorio di tutta la sua storia. Quando si occupano di problemi storici queste metamorfosi mostrano, artificialmente, più come si sarebbero dovute correttamente svolgere le cose che non come si siano realmente svolte: tutti i disegni e gli scritti dedicati all'origine dell'arco lo dimostrano ampiamente. Da un certo punto di vista, e se fossero state portate a termine, la serie delle tavole del *Lehrbuch* avrebbero presentato una sorta di storia dell'architettura "in vitro", creata in laboratorio.

Ma altri erano gli intendimenti di Schinkel: egli ricercava, al tempo dei suoi studi teorici (che sono paralleli ai suoi più grandi successi progettuali), un'architettura che, senza giungere ad escludere quello che egli chiama l'elemento "poetico", fosse rapportabile ad un sistema dominato da parte a parte dalla ragione. Era la ricerca dei principi che sovrintendono alla produzione della forma il maggiore obiettivo del suo lavoro - "stabilire le leggi secondo cui le forme e le proporzioni si svilupparono nel corso dello sviluppo di quest'arte"⁴⁰⁰. A questo fine egli isola la logica intrinseca di ogni parte dell'architettura e la sviluppa, con l'impiego della proporzione e l'ausilio della decorazione. La combinazione di queste parti discrete avviene solo in considerazione delle rispettive proprietà, e lo stesso vale per le variazioni e le modificazioni cui vengono sottoposte. In questo processo la storia fornisce degli strumenti indispensabili, in quanto lascia vedere i tentativi analoghi già realizzati, così come le motivazioni e le cause che li hanno prodotti. Ma la storia è anche pericolosa, perché potrebbe spingere l'architetto senza gusto per la ricerca a ripetere le soluzioni che essa mostra⁴⁰¹. Anche quando si dedica a elaborazioni, come dire, di

C'è da aggiungere che l'indagine del giovane Schinkel sull'origine dell'architettura di cui sopra è una ricerca sui motivi che, procedendo da dati empirici e contingenti, consentirono o meno un certo sviluppo delle forme e dei modi del costruire. Solo di rado egli si fece irretire dall'"originarietà" di questa architettura dei primordi, e altrettanto raramente partecipò a quell'entusiasmo per quei momenti iniziali, entusiasmo che finiva per proiettare nel punto dell'origine l'unità e la presenza simultanea di tutte quelle qualità che immancabilmente sarebbero state perdute nel posteriore sviluppo: semplicità, naturalità, verità (la storia di quest'ossessione, che è destinata a rimanere sempre una specie di desiderio mancato, è stata condotta da Joseph Rykwert nel noto *J. RYKWERT, La casa di Adamo in paradiso*, Milano 1972).

⁴⁰⁰ H IV 26; DAL, p. 54. Cfr. *supra* nel paragrafo "I progetti per l'introduzione teorica".

⁴⁰¹ "La pedissequa ripetizione di certi schemi in architettura che in una certa epoca erano consueti non può mai risultare di particolare vantaggio alle nuove opere di architettura, al contrario", *Skizzenbuch* E 11; DAL, p. 54.

“architettura storica”⁴⁰², Schinkel opera sviluppando dalle architetture delle varie epoche la logica costruttivo-compositiva, per sperimentarne una possibile prosecuzione.

Inoltre, per Schinkel, la storia non presenta una caratteristica essenziale, quella dell'integrale razionalità: “Lo sviluppo storico dell'architettura, così come quello di ogni altra arte, dipese da casualità. Il più puro ordine scientifico non sempre è manifesto nello sviluppo. Molta ovvietà [*Naheliegenderes*] ne restò fuori a lungo e non ne entrò a far parte che solo più tardi, e spesso c'è da meravigliarsi di come ciò non fosse accaduto già da lungo tempo”⁴⁰³. Del resto, in questo giudizio non c'è nulla di cui stupirsi: proprio perchè la storia dell'architettura esprime immancabilmente la verità sulle condizioni materiali e spirituali dei popoli che costruiscono il proprio habitat⁴⁰⁴, essa non può essere in tutto e per tutto logica e razionale, altrimenti se ne dedurrebbe che nel campo dell'architettura tutti i popoli di tutte le epoche furono guidati dal senso della logica e dalla razionalità.

A parte i disegni, che sono di gran lunga più chiari e coerenti, alcuni giudizi “storici” di Schinkel potrebbero inizialmente risultare ambigui e confusi. Leggiamone alcuni. “Devo dire francamente che, riguardo il modo di elaborare i miei futuri incarichi, il ricordo mi riporterà come modello più elevato (non parlo qui di stile) le opere di quell'epoca [sta parlando dell'architettura medioevale], che hanno tutto (a parte lo stile) in comune con le opere dei greci, e le superano di gran lunga in quanto a dimensioni”⁴⁰⁵. “Per l'artista c'è un solo periodo di rivelazione: quello dei Greci. Costruire in modo greco è costruire in modo corretto e da questo punto di vista si devono definire greche le più alte realizzazioni del Medioevo”⁴⁰⁶. “La piccola casa alpina (...) è un'opera architettonica classica, come un antico tempio greco, e certo si

⁴⁰² Sono di questo tipo molti dei disegni contenuti nella cartella SM XLII conservata presso il *Kupferstichkabinett* di Berlino. Uso l'espressione “architettura storica” perchè è in questi studi che si rivela l'eredità di Fischer von Erlach; cfr. J.B. FISCHER von ERLACH, *Entwurf einer Historischen Architektur*, Wien 1721.

⁴⁰³ H III 16; DAL, p. 57. Cfr. *supra* nel paragrafo “I progetti per l'introduzione teorica”.

⁴⁰⁴ Convinzione maturata in Schinkel sin dal tempo del suo primo viaggio in Italia; cfr. ad esempio le lettere all'editore Unger e a David Gilly: REISEN ITALIEN, pp. 115 e ss.

⁴⁰⁵ REISEN ITALIEN, p. 121.

⁴⁰⁶ H III 19; DAL, p. 148, manoscritto del 1835.

costruiva allo stesso modo al tempo di Pericle⁴⁰⁷. E' assolutamente legittimo chiedersi come si possa arrivare a scrivere che la tipica baita alpina è "classica", paragonabile alle costruzioni del tempo di Pericle. Un ragionamento di questo tipo manifesterebbe, a prima vista, la più totale indifferenza verso la storia, e soprattutto verso la storicità dell'architettura. L'unica spiegazione è che per "greca" è qui intesa un'architettura pervasa integralmente da un'unica legge, un'architettura che si forma a partire da un unico concetto tettonico.

Schinkel è consapevole che il lavoro dell'architetto moderno non può prescindere dalla valutazione critica dell'esperienza storica (ma ciò vale solo per l'architetto "moderno", o anche per l'"antico" o il "contemporaneo"? Che ne è, ad esempio, dello "storicismo" della villa dell'imperatore Adriano a Tivoli? Da questo punto di vista l'annosa questione sull'importanza o meno della storia per l'architettura del "presente", sull'indifferenza per la storia, sulla "libertà" dalla storia o sulla "schiavitù" della storia, resta sempre troppo "storica", a dispetto di tutto). In anticipo di molti decenni, egli pone ai suoi contemporanei un interrogativo che da allora in avanti sarà ripetuto innumerevoli volte⁴⁰⁸: "Ogni epoca principale ha lasciato il proprio stile nell'architettura, perché non vogliamo tentare di trovare uno stile anche per la nostra? Perché dobbiamo sempre e soltanto costruire secondo lo stile di un'altra epoca?"⁴⁰⁹. Da una parte, questa frase suona come una risposta alle tesi di Heinrich Hübsch, che nel suo *In Welchem Styl sollen wir bauen?* aveva criticato gli esponenti più dogmatici del classicismo tedesco (Hirt e Weinbrenner) per proporre

⁴⁰⁷ Da una lettera del 1836 al cognato Berger, dalla Svizzera; citata in H. MACKOWSKY, *Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken*, cit., p. 183.

⁴⁰⁸ Chiunque potrà facilmente constatare (non credo ci sia nemmeno bisogno di citare estesamente) che frasi di questo genere potrebbero essere state scritte anche da Behrens, Muthesius, Wagner, Mies van der Rohe, Le Corbusier e quanti altri. Il fatto che appartengono al lavoro privato di Schinkel rafforza l'ipotesi che la sua teoria rappresenta una sorta di fase inconscia delle concettualizzazioni dell'architettura moderna.

Tra quelli che sono considerati i riformatori dell'architettura novecentesca, l'unico a uscire da questo coro unanime fu Adolf Loos. In contrasto con le discussioni prodotte nell'ambito del *Deutscher Werkbund*, egli scrisse con fastidio che "Lo stile del nostro tempo lo possediamo già" (A. LOOS, *Degenerazione della civiltà* (1909); ed. it. in Id., *Parole nel vuoto*, cit., p. 212), intendendo con ciò il lavoro dell'ingegnere e dell'artigiano e non quello dell'artista. Naturalmente, e nonostante tutte le critiche ai suoi contemporanei, anche per Loos, profondo estimatore di Schinkel, l'architettura avrebbe dovuto favorire la venuta del "nuovo tempo", ma secondo modalità differenti da quelle proprie sia agli architetti riuniti nel *Werkbund* sia a quelli cosiddetti razionalisti; cfr. B. GRAVAGNUOLO, *Adolf Loos. Teoria e opere*, cit., pp. 9 e ss. e 60 e ss.

⁴⁰⁹ H III 5-6; DAL, p. 146. Si tratta di un foglio risalente al 1830 circa.

un'architettura *Rundbogenstyl*, derivata cioè dal principio della costruzione alto-medioevale, più precisamente romanica⁴¹⁰; dall'altra, prosegue un programma già iniziato tempo prima, un programma il cui punto essenziale è: come far progredire la storia, come proseguirla? "Lo storico non è persistere nell'antico o ripeterlo, con ciò la storia si arresterebbe; l'attività storica è quella che conduce al nuovo e attraverso cui la storia progredisce. Ma proprio perché la storia deve essere continuata, bisogna molto riflettere su quale sia il nuovo e come questo nuovo debba apparire nel presente. Ci vuole la più alta formazione [*Bildung*], e l'arte bella che mette tutto in opera con misura e calma è probabilmente un banco di prova. Un tempo quest'arte seguiva i grandi eventi, il politico, ed era risultato di quelli. Sarebbe forse la massima fioritura di un nuovo modo di agire nel mondo se l'arte bella andasse innanzi, un pò come l'esperimento nella scienza viene prima della scoperta"⁴¹¹. Quando l'architettura è pensata storicamente, allora non può che introdurre nel mondo del presente una "novità", ne va della storia stessa oltre che della "storicità" dell'architettura. Ma questo "nuovo" non è un'astrazione, un oggetto estraneo proveniente da un altro mondo: è un derivato della storia. "Se è un merito concepire la purezza di ogni stile, ne è uno ancora maggiore inventare uno stile puro in generale, che non contraddica le cose migliori che sono state create in ogni altro. (...) Perciò questo nuovo stile non si distaccherà da ciò che già c'è o c'è stato, tanto da essere un fantasma [*Phantasma*] che difficilmente potrebbe imporsi a tutti e diventare comprensibile; al contrario, qualcuno forse si accorgerà appena della novità in esso contenuta, il cui maggior merito starà più nell'uso conseguente di una quantità di invenzioni fatte nel corso del tempo che prima non potevano essere unite artisticamente"⁴¹². Ma cos'è uno "stile puro in generale" [*einen reinen Styl in allgemeinen*]? Certamente non è qualcosa di totalmente alieno dalle realizzazioni

⁴¹⁰ Cfr. H. HÜBSCH, *In welchem Styl sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828; nuova ed. in inglese *In what Style should we build?*, a cura di Wolfgang Herrmann, Santa Monica 1992, pp. 63-102 (con saggi critici). Su Hübsch cfr. anche B. BERGDOLL, *Archaeology vs. History: Heinrich Hübsch's Critique of Neoclassicism and the Beginnings of Historicism in German Architectural Theory*, in «Oxford Art Journal», 2 (1983), pp. 3-12; e *Heinrich Hübsch 1795-1863. Der große badische Baumeister der Romantik*, catalogo a cura di Wulf Schirmer e Hanno Schmitt, con saggi di: W. Schirmer, H. Schmitt, M. Klinkott, R. Graefe e.a., Karlsruhe 1983.

⁴¹¹ H III 27; DAL, p. 71. Foglio risalente al 1825.

⁴¹² H III 5-6; DAL, p. 146. Si tratta dello stesso foglio citato poco fa.

conosciute: è detto chiaramente che questo stile non deve contraddire “le cose migliori che sono state create in ogni altro”. Una specie di sintesi, di somma dei principi fondamentali di tutti gli stili. L’“invenzione”, il “nuovo”, non può essere un “fantasma”, qualcosa di inusitato, al contrario assomiglierebbe ad una ricapitolazione dei concetti costruttivi noti, “uniti artisticamente”. “Puro” in quanto questi concetti sono depurati da ogni casualità ed errore grazie alla logica e al lavoro scientifico. Un tale stile, sebbene così intellettualistico, non sconvolgerebbe nessuno, non sarebbe audace o irriverente, niente di avanguardistico. Anzi, “qualcuno forse si accorgerà appena della novità in esso contenuta”, e ciò perché esso procede per piccoli spostamenti e variazioni morfologiche. Il nuovo stile estrae dagli stili storici le leggi costitutive, le viviseziona, ne segue la logica intrinseca e poi, purificato il materiale storico dagli errori, provvede ad una loro ricombinazione. Lo stile “puro” è il frutto di un continuo lavoro di correzione.

Morfologia

Per Schinkel, l'architettura dipende considerevolmente da fattori eteronomi che la condizionano e che, nondimeno, costituiscono parte della sostanza che essa deve portare ad espressione. Riguardo le modalità di questa espressione, egli era persuaso che il lavoro dell'architetto è principalmente quello di generare una forma. L'architettura deve sintetizzare tutti gli agenti da cui dipende - e tutte le finalità per cui è pensata - in una forma. Che questa forma debba essere chiara, conclusa, isolata, è un corollario che procede da quest'assunto fondamentale. La serie delle tavole per il *Lehrbuch* che ho esaminato si presenta come una grande morfologia delle forme architettoniche. Se fossero state completate, esse avrebbero descritto un vastissimo spettro di fenomeni architettonici, dalle componenti tettoniche prime fino agli edifici veri e propri. Come ho più volte avuto modo di sottolineare, Schinkel pensa questa progressione come una totalità in cui il valore del singolo elemento dipende dall'estensione e dall'articolazione della progressione stessa: è la posizione all'interno della successione a definire il significato di ogni sua parte costitutiva⁴¹³ (cioè

⁴¹³ Cfr. gli scritti qui presentati nei paragrafi “Scritti teorici preliminari” e “I progetti per l'introduzione teorica”.

è reso particolarmente evidente dalle numerose correzioni apportate alla numerazione delle singole figure, di cui ricercava la collocazione più opportuna). Con un'ordine di crescente complessità, la serie disegna le modalità secondo cui, attraverso modulazioni spesso minime, da un elemento scaturisce il successivo, da uno schema compositivo si passa alla sua variazione (e questo il motivo per cui Schinkel mostra tanta attenzione per le fasi di transizione in architettura). Dal momento che la successione non delinea un processo storico, il sistema che la organizza - la legge che governa le trasformazioni morfologiche - è di tipo logico, e questa logica è prima di tutto quella meccanico-costruttiva. In fondo, l'obiettivo che Schinkel si pose lavorando a queste tavole era proprio quello di fare emergere queste leggi di produzione della forma. Una volta isolate, sarebbe stato possibile fare procedere la serie delle configurazioni e proseguire nello sviluppo delle forme architettoniche (un caso emblematico, in questo senso, è costituito dall'"invenzione" del sistema combinato struttura architravata e struttura ad arco). Ciò è reso tanto più evidente dal fatto che le componenti tettoniche sono prese nella loro tridimensionalità e non nel loro sviluppo planimetrico (le piante compaiono solo nella terza parte, tra gli esempi di progetto). Osservando le trasformazioni oggetto di queste tavole, ci si accorge che queste componenti sono di numero limitato, mentre illimitati sono le combinazioni cui danno luogo⁴¹⁴. Il progresso in architettura, ci indica Schinkel, è il risultato della modulazione graduale di elementi e schemi compositivi già noti. Il processo che ne deriva è simile ad un infinito ciclo di metamorfosi, in cui il "nuovo" non è mai qualcosa di "estraneo" ma si produce solo all'interno del ciclo stesso, per variazioni successive. Nonostante tutto, questa sequenza formale non è "reale", non si è, cioè, mai svolta nella realtà e non corrisponde a nessuna fenomenologia accertata. Essa è un'astrazione, il frutto di un lavoro scientifico che scompone l'oggetto dei propri studi in parti discrete per poi rimontarle secondo un'altra logica,

⁴¹⁴ Cfr. quanto scrisse Gottfried Semper nel suo *Der Stil*: "La natura, pur nella ricchezza che la distingue, è però semplice e parsimoniosa nei suoi motivi: in essa si nota un perpetuo rinnovarsi delle stesse forme elementari, che appaiono modificate in mille maniere (...) Analogamente l'arte si fonda su un ristretto numero di tipi e di forme, che scaturiscono da una tradizione antichissima e che, pur nel loro costante ripetersi, offrono una infinità varietà espressiva", G. SEMPER, *Der Stil*, cit.; ed. it. cit., p. 6. Del resto egli lavorava attorno a questo punto già dall'epoca della pubblicazione dei *I quattro elementi dell'architettura*; cfr. G. SEMPER, *Die vier Elemente der Baukunst*, cit.

ottenendo così un oggetto originale (ed infatti, anche se per questi studi schinkeliani non giunse mai il momento della pubblicazione, come si potrebbe negare che essi non incisero nella sua concezione dell'architettura? Chi potrebbe negare che fu proprio questo uno dei tratti distintivi di quest'ultima: essere allo stesso tempo comune, "familiare" quasi, ma anche – e ancora oggi, a due secoli di distanza - straniente, inconsueta?).

Parlando di "morfologia", è impossibile non pensare a Goethe. La morfologia è, a quest'altezza cronologica, una scienza goethiana da parte a parte. La stessa cosa potrebbe dirsi per ogni pensiero che tratti di metamorfosi. Goethe applicò la teoria morfologica soprattutto al mondo vegetale ed è difficile trovare qualcosa di più antinomico alla sfera dell'organico delle pesanti e immobili masse dell'architettura. Eppure, rileggiamo quanto Schinkel scrisse riguardo la "caratterizzazione" delle parti costruttive: "Attraverso la caratteristica [*Charakteristik*] delle visibili parti della costruzione [*sichtbaren Konstruktionsteile*] l'opera acquista un che di vivente [*etwas Lebendiges*]"⁴¹⁵. Quando un'architettura espone visibilmente il gioco delle forze statiche che la reggono, allora essa acquisisce una proprietà che altrimenti non può che restargli estranea: se non la vitalità piena, almeno l'allusione, la parvenza di vita. E' grazie a quest'asserzione che è possibile leggere contestualmente alla morfologia di Goethe quella di Schinkel, più per ipotizzare uno spazio di riflessione comune che per ricercare influenze o corrispondenze dirette⁴¹⁶. In questo spazio, ancora una volta, forme dell'architettura e forme della natura si specchino una nell'altra, contro-luce, generando uno degli infiniti modi in cui da sempre si pensa alla loro sintesi e

⁴¹⁵ H III 17-18; DAL, p. 58. Cfr. anche uno scritto anteriore (all'incirca del 1810), appartenente al cosiddetto periodo romantico di Schinkel: "In architettura come in tutte le arti, deve farsi visibile la vita, bisogna riconoscervi l'azione formativa dell'idea e come tutto il patrimonio di immagini della natura sia a sua disposizione e si faccia avanti e vi si stringa per bastare alla sua volontà. L'opera di architettura non deve stare inerte come un oggetto concluso e isolato; la pura e autentica immaginazione, una volta che si è introdotta nel flusso dell'idea che vi è espressa, deve ancora e sempre procedere dall'opera e continuare a formare all'infinito", H IV B 10; DAL, p. 32.

⁴¹⁶ Uno studio esaustivo sul rapporto che lega Schinkel a Goethe non è, a mio parere, ancora stato condotto. Importanti contributi sono comunque: M. Erxleben, *Goethe und Schinkel*, in *Karl Friedrich Schinkel und die Antike: eine Aufsatzsammlung*, Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, cit., pp. 20-32; e E. FORSSMAN, *Goethezeit*, München-Berlin 1999, in più punti. Sull'interesse di Goethe per l'architettura cfr. A. HORN-ONCKEN, *Über das Schikliche*, cit., in particolare le pp. 9 e ss e 154 e ss.; cfr. anche N. PEVSNER, *Goethe and Architecture*, in Id., *Studies in Art, Architecture & Design*, Londra-New York 1968, vol. I, pp. 165-173 e H.W. KRUFT, *Goethe und die Architektur*, in «Pantheon», 40 (1982), pp. 282-289.

somiglianza, al di là di – o talvolta proprio per annullare – quella che pure continua a rimanere la loro irriducibile differenza. Inoltre, lo studio dei fenomeni naturali non era uno dei motivi alla base dell'eccellenza dei prodotti artistici dell'antichità?⁴¹⁷

A prima vista, lo studio di Schinkel potrebbe essere paragonato al lavoro proprio delle scienze che, secondo Goethe, la morfologia riassume e sintetizza in un insieme più ampio, in particolare a quella definita "storia naturale": "La storia naturale (...) lungi dal limitarsi a presentare i corpi a lei noti, li ordina in gruppi o in serie, in base alle forme che si percepiscono e alle proprietà che si determinano e si studiano, e così permette di abbracciarne la massa enorme in una visione d'insieme"⁴¹⁸; la morfologia, invece, tratterebbe dello "studio dell'insieme organico, tenendo presente tutte queste considerazioni, e ricostruendolo armonicamente con le facoltà dello spirito"⁴¹⁹. D'altra parte è precisato che "La morfologia deve contenere la teoria della forma, formazione e trasformazione dei corpi organici"⁴²⁰, e non vi è dubbio che questi tre aspetti siano paralleli agli interessi scientifici di Schinkel. Più volte, nel corso della discussione delle tavole del *Lehrbuch*, ho fatto notare come per Schinkel ogni edificio è composto da parti autonome, che vengono assemblate e mai fuse insieme, sempre tenute separate. Un insieme complesso come quello di un edificio è sempre l'organizzazione di singolarità definite, autonome, che però hanno bisogno di integrarsi in un'unità superiore (in un'architettura), e ciò allo stesso modo di tutti gli esseri viventi: "Ogni vivente non è un singolo, ma una pluralità; anche presentandosi come individuo, rimane tuttavia un insieme di esseri viventi ed autonomi, che, uguali secondo l'idea e per natura, appaiono empiricamente identici o simili, diversi o dissimili. Questi esseri sono in parte fin dalle origini uniti, in parte si trovano e si riuniscono in seguito, si dividono e tornano a cercarsi, generando una produzione infinita in tutti i modi e in ogni direzione"⁴²¹. Generazione, produzione infinita. Si

⁴¹⁷ Come questi studi scientifici di Goethe si ripercossero sullo sviluppo delle sue concezioni estetiche è analizzato in F. VITALE, *Il corpo e l'ideale. Goethe e l'eredità di Winckelmann*, in «Atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche», vol. CXIV (2003), pp. 27-75, cui rimando anche per ciò che riguarda le indicazioni circa la bibliografia critica.

⁴¹⁸ J.W. GOETHE, *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen* (1795); ed. it. in Id., *La metamorfosi delle piante*, a cura di S. Zecchi, Parma 1983, p. 103.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Id., *Die Absicht eingeleitet* (1807), ed. it. in Id., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 45.

ricordi quanto Schinkel scrisse nel testo *Architektonische Glieder*, all'interno dei *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*⁴²²; uno degli esiti di quell'elaborazione era costituito dalla virtualmente infinita potenzialità di generare nuovi *Glieder* attraverso la combinazione, modulazione e variazione di due soli *Glieder* fondamentali. Nulla ci impedisce di pensare, a mio parere, che l'esito che potrebbe produrre il trattamento dei *Glieder* come prescritto da Schinkel - una proliferazione infinita di forme - sia attribuibile ad un'analogia tra architettura e mondo vegetale, *architektonische Glieder* ed elementi costitutivi della pianta⁴²³. Per questa, come per tutte le forme organiche, si può dire che "La gemmazione e la proliferazione sono, ancora una volta, due massime fondamenatli dell'organismo"⁴²⁴, e che "Ciascuna delle cose note, che noi chiamiamo viventi nel senso più ampio, ha in sè la forza di generare il proprio simile"⁴²⁵. Ma la forma che la pianta raggiunge ad ogni stadio del suo sviluppo non è comunque paragonabile a quella degli oggetti inorganici: "Per indicare il complesso dell'esistenza di un essere reale, il tedesco si serve della parola *Gestalt*, forma; termine nel quale si astraie da ciò che è mobile, e si ritiene stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri, un tutto unico. Ora, se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche, ci accorgiamo che in esse non v'è mai nulla d'immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. Perciò il tedesco si serve opportunamente della parola *Bildung*, formazione, per indicare sia ciò che è prodotto, sia ciò che sta producendosi. (...) Il già formato viene subito ritrasformato"⁴²⁶. Una morfologia architettonica non può non considerare che il suo oggetto è, quasi per antonomasia, il mondo d'elezione della forma, *Gestalt*; eppure, il processo per cui si giunge allo stadio immobile della singola forma è quello della formazione, *Bildung* - credo che ciò emerga abbastanza evidentemente dalla sola osservazione della successione delle tavole di Schinkel che ho qui presentato e

⁴²² VORBILDER, Erste Abtheilung, pp. 17-21. Cfr. *supra* nel capitolo "Teoria dell'artigianato scientifico".

⁴²³ "Così come l'anima della natura si rispecchia nelle forme delle sue singole creazioni e nelle relazioni delle sue parti tra loro, così lo spirito umano si deposita nelle forme dell'arte, e attraverso questo movimento si è originato un mondo delle forme. (...) Il mondo delle forme artistiche corre parallelo a quello delle forme della natura. Ma il primo non utilizza queste ultime per amore verso le stesse, ma gli servono per l'espressione dell'umanità", *Skizzenbuch* F 18; DAL, p. 44.

⁴²⁴ J.W. GOETHE, *Die Absicht eingeleitet* (1807), ed. it. in Id., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 45.

⁴²⁵ Id., *Vorarbeiten zur Morphologie* (1789), ed. it. in Id., *La metamorfosi delle piante*, cit. p. 107.

⁴²⁶ Id., *Die Absicht eingeleitet* (1807), ed. it. in Id., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 43.

commentato. Prendendo in prestito dal mondo vegetale le leggi del proprio sviluppo⁴²⁷, le singole forme architettoniche isolano, congelano, singoli momenti di questo infinito processo formativo in configurazioni stabili. Con una differenza: la metamorfosi che qui ha luogo è di tipo generativo e non strutturale; vale a dire: l'elemento che metamorfosizzandosi produce una proliferazione di altri elementi non contiene già in sé tutte le proprietà e le caratteristiche della sua "progenie"⁴²⁸. D'altronde, potremmo concludere che anche le differenze specifiche e irriducibili tra organismo vegetale e architettura siano funzionali agli scopi prescrittivi di Schinkel, che tenne nel cassetto i suoi studi morfologici più audaci – quelli del *Lehrbuch*, potenzialmente sovversivi in quanto avrebbero potuto aprire la strada alla moltiplicazione incontrollata delle forme – e rese pubblici solo i prodotti già formati delle metamorfosi architettoniche che in privato andava delineando – quelli parte della *Sammlung architektonischer Entwürfe*, dei *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* e delle *Werke der höheren Baukunst*.

Gotico

Negli anni che vanno dal 1805 al 1815 circa, Schinkel si abbandonò estesamente alla tipica fantasia romantica che vedeva nella gotica un'architettura che si rivolge allo spirito, alla parte più elevata dell'uomo. Sulla scorta del popolare manifesto di Goethe sulla cattedrale di Strasburgo e delle esperienze di Friedrich Gilly a Marienburg⁴²⁹, il gotico è per il giovane Schinkel l'incarnazione di un'ideale architettonico specifico: quello dell'affrancamento dal bisogno e dalla necessità per esprimere significati trascendenti⁴³⁰. A questi anni risalgono molti progetti in stile neo-gotico e un vasto gruppo di studi (dal tono piuttosto esaltato, va detto) che fa centro

⁴²⁷ Così Schinkel: "L'uomo ha il compito di continuare l'opera della natura, in coerenza alle sue leggi, con consapevolezza e senza arbitrio. L'architettura è la continuazione della natura nella sua attività costruttiva. Questa attività si svolge tramite l'uomo, anch'egli prodotto della natura", H II 31; DAL, p. 35.

⁴²⁸ Questa si manifesta soprattutto nella goethiana *Urpflanze* – pianta-origine, modello strutturale di tutte le piante; cfr. J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, Firenze 1965, pp. 424 e 575.

⁴²⁹ Cfr. *supra*, le note 48 e 49 al paragrafo "La serie delle tavole per il Lehrbuch - 1ª parte: Elementi tettonici fondamentali".

⁴³⁰ Cfr. al proposito il già citato testo di introduzione al progetto per il mausoleo della regina Louise; NACHLAß, vol. III, pp. 153-162.

attorno al lungo testo che ha per oggetto "L'edificio religioso"⁴³¹. Le sue riflessioni si concentrano maggiormente sulle differenze intrinseche tra architettura gotica e antica, viste come due momenti di un'opposizione: "L'architettura antica, con la sua maggiore capacità artistica, si compie nella materia, l'architettura gotica nello spirito. Perciò il gotico riesce a innalzarsi audacemente, con pochi mezzi. L'architettura antica è vanitosa, pomposa, poiché l'ornamento in essa è casuale; è l'opera pura dell'intelletto, come abbellimento, e quindi vi prevale la vita fisica. Il gotico disdegna lo sfarzo insignificante, tutto in esso scaturisce da un'idea e pertanto ha il carattere della necessità, della solennità, della dignità e del sublime"⁴³².

Non è del tutto corretto sostenere che dopo quella fase Schinkel ripudia completamente l'architettura gotica per volgersi al classicismo⁴³³; nessun elemento gotico, ad esempio, compare nelle tavole dedicate agli "errori dell'architettura" e, d'altra parte, nell'ultimo e più completo progetto di indice per il *Lehrbuch* sono previste ben 10 tavole dedicate alla "costruzione con l'arco acuto"⁴³⁴. Da quel momento in poi la sua attività diventa tanto prolifica quanto poliedrica, e in essa trovano ancora spazio le sperimentazioni su questo tipo di architettura; basti pensare alla *Friedrichswerderschekirche* (1824)⁴³⁵ o al progetto per la residenza per un principe (1835), in cui spicca una costruzione gotica a pianta centrale. Abbiamo visto, inoltre, che fino alla fine della sua vita egli continuò a cullare il sogno di uno "stile puro" risultato della somma di tutte le cifre stilistiche del passato. Quella che si fa strada in lui a partire dalla fine degli anni '10 dell'ottocento è piuttosto una critica

⁴³¹ Questi studi sono stati raccolti da Peschken in DAL, pp. 24-37.

L'esegesi degli studi gotici di Schinkel è stata condotta da Kock in G.F. KOCK, *Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 29 (1967), pp. 177-222; e in Id., *Schinkels architektonische Entwürfe im gotischem Stil (1810-1815)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 32 (1969), pp. 262-316. Contributi più recenti sono contenuti in M. POGACNIK, *Karl Friedrich Schinkel. Tettonica e paesaggio*, in *Karl Friedrich Schinkel. Architettura e paesaggio*, cit., pp. 9-24; M. COMETA, "Das Gothische durch den Geist". *K.F. Schinkel e il romanticismo*, in *Il primato dell'occhio: poesia e pittura nell'età di Goethe*, a cura di E. Bonfatti e M. Fancelli, Roma 1997, pp. 249-275; Id., *Lo spirituale nell'arte*, in Id., *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra settecento e novecento*, Roma 2004, pp. 73-120.

⁴³² H IV B 21; DAL, p. 36.

⁴³³ Cfr. *supra*, nel paragrafo "La serie delle tavole per il Lehrbuch – 4^a parte".

⁴³⁴ Cfr. *supra*, il foglio H IV 8 nel paragrafo "I Dispositionsentwürfe".

⁴³⁵ Per la verità Schinkel avrebbe preferito costruire questa chiesa in stile classico, ma il principe ereditario spinse fortemente per la soluzione effettivamente realizzata, che si avvicina più ad una soluzione di compromesso, ad un ibrido stilistico; cfr. LEBENSWERK, *Berlin I*, pp. 254-300.

tettonica dell'architettura gotica, sostenuta in base a due assunti: nell'opera di architettura deve rendersi chiaramente visibile il lavoro delle forze statiche che la reggono; la necessità che quest'opera esprima il senso della "calma artistica" [*Kunstruhe*]⁴³⁶.

Come emerge chiaramente dalla tavola detta "foglio lungo"⁴³⁷, dal punto di vista tettonico l'elemento principale dell'architettura gotica – l'arco acuto – è una derivazione del principio dello *Sprengwerk*, cioè il tipo di costruzione in cui la copertura è formata appoggiando di testa due travi inclinate: "L'arco acuto [*Spitzbogen*] ha ancora il principio dello *Sprengwerk*, della carpenteria [*Zimmerkunst*] (...) il carattere è il contrasto [*Widerstreif*]. Solo quando questo contrasto è così debole al punto che quasi scompare, la forma è corrispondente al senso della bellezza"⁴³⁸. All'illustrazione di questo concetto Schinkel dedica due disegni [Fig. 1] nelle cui note a margine è avanzata l'ipotesi dell'origine orientale dell'arco acuto⁴³⁹.

Discutendo lo studio schinkeliano sulle *Trichtergewölbe* [volte a imbuto]⁴⁴⁰, ho avanzato l'ipotesi che con questo tipo di struttura egli cercava di risolvere il principio delle volte gotiche in una soluzione costruttiva che allo stesso ne eludesse gli svantaggi. Nel foglio M XLI 80, relativo alle *Trichtergewölbe*, troviamo l'annotazione: "decorazione degli archi, che senza sosta zampillano [*entspringen*] dalle colonne"⁴⁴¹, che potrebbe tranquillamente riferirsi anche ad uno schizzo coevo posto a margine di uno scritto che tratta della critica tettonica del principio strutturale delle volte gotiche [Fig. 2]. Da ciò si evince che le volte gotiche sono viste come una struttura che

⁴³⁶ "Ancora, la bellezza è annientata [*vernichtet*] dal sentimento [*Gefühl*] dello smisurato [*Übermäßigen*], del violento [*Gewaltsamen*], dell'affettato [*Gesuchten*], del complicato [*Verwickelten*], che possono essere presenti o nell'oggetto rappresentato o nel modo di lavorare l'opera. La forza e l'ardimento conformi alla natura, il mite e il delicato, il sereno, il *naïve*, il sublime, il tragico e il comico [*Das Naturgemäß-Kräftige und Kühne, das Zahrte, das Milde, das Heitere, Naïve, Erhabene, Tragische und Comische*], nelle loro più semplici manifestazioni [*Äußerungen*] formano il campo in cui la bellezza può sviluppare se stessa nell'arte. La semplicità e l'intelligibilità sono i presupposti più necessari, allo stesso modo il sentimento della bellezza richiede comodità e agiatezza dello stato dello cose. Le oscurità agitate, che la nostra fantasia non sa facilmente afferrare, disturbano il piacere [*verderben der Genuß*]", H II 36; DAL, p. 49.

⁴³⁷ Cfr. *supra*.

⁴³⁸ H IV 33; DAL, p. 70.

⁴³⁹ Cfr. M XLI 43; DAL, p. 69.

⁴⁴⁰ Cfr. *supra*, nel paragrafo "La serie delle tavole per il Lehrbuch. 1^a parte – Elementi tettonici fondamentali".

⁴⁴¹ M XLI 80, DAL, p. 75.

manca di chiarezza, che non offre, nell'osservazione immediata, la possibilità del controllo sicuro del suo funzionamento. Gli archi, infatti, partono dai sostegni e si

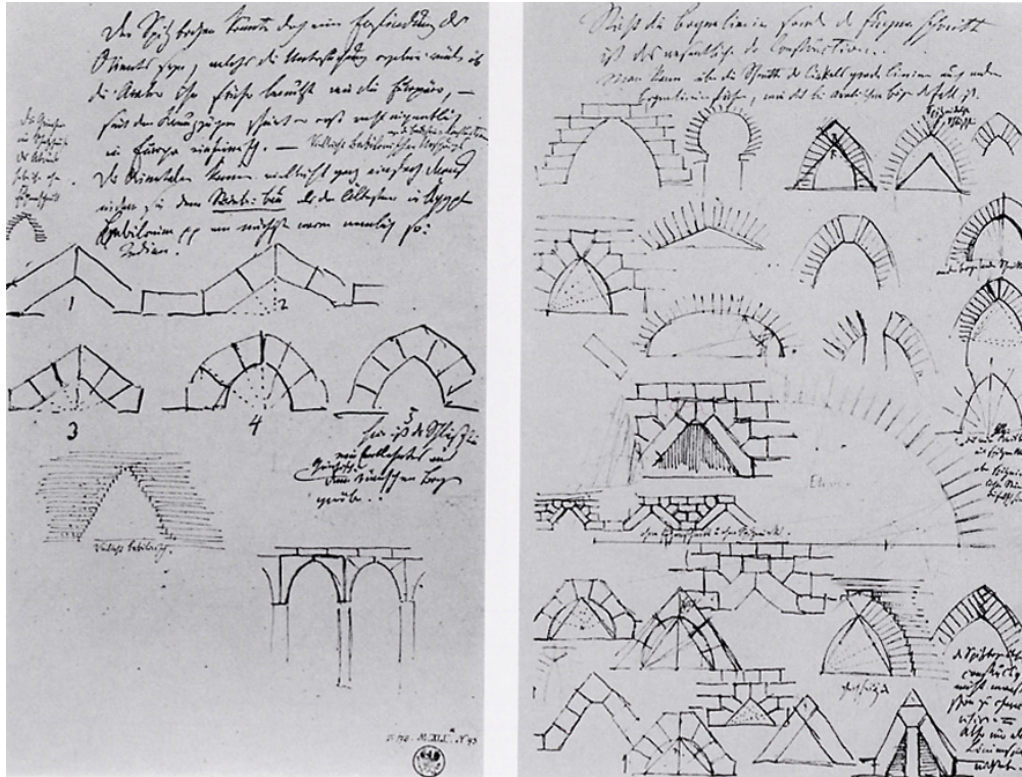


Figura 1. M XLI 43

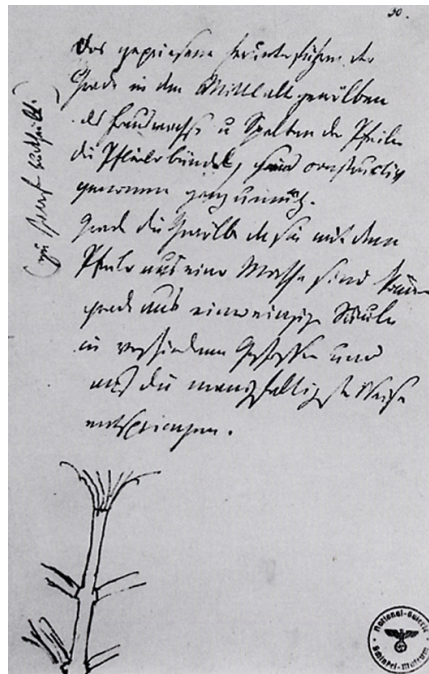


Figura 2. H III 30

lanciano nello spazio verso tutte le direzioni senza un'apparente logica – come nelle piante.

Per Schinkel, il gotico è dominato dal conflitto che visivamente si genera nelle sue componenti, conflitto che difficilmente può essere risolto in equilibrio: “L’architettura gotica dell’arco acuto rende molto onore all’intelletto umano, molto meno alla ragione umana (...) La calma [*Ruhe*] condizione principale [*Hauptbedingung*] per il bello (...) L’architettura richiede prima di ogni cosa la calma (...) la calma è la soddisfazione artistica, compimento secondo ogni lato necessario per creare l’opera d’arte. Altrimenti è imitato un pezzo casuale dalla natura, il che è inutile perché nello stesso non ci sono più pensieri che nell’oggetto di natura: è dunque troppo. Esso può servire al massimo come aiuto per la memoria o in mancanza della visione personale della natura. Ciò è però qualcosa di subordinato, una mera notizia, non arte”⁴⁴². Sotto questo punto di vista “La cosa più calma è la costruzione con colonne e architrave. L’arco semicircolare introduce già il movimento”⁴⁴³, ma naturalmente non si può pensare che l’architettura possa esaurirsi con un tale semplice modello, e infatti la frase successiva è “ma riconduce

⁴⁴² H III 27; DAL, p. 71.

⁴⁴³ *Ibid.*

poi alla calma⁴⁴⁴. L'essenziale non è dunque l'assenza di "movimento" nell'opera, ma il ricondurre questo movimento ad un sistema bilanciato, ciò che è impossibile ottenere nella costruzione gotica: "L'arco acuto contiene la completa non-calma [*Unruhe*], perché rende visibili le forze contrastanti ed è costituito da elementi incompleti. L'arco acuto può avere qualcosa di utile all'uso, ma proprio per questo esso non è ancora bello"⁴⁴⁵. "Gotico" viene allora ancora una volta opposto a "greco", ma ora, rispetto ad una decina di anni prima, la gerarchia è rovesciata: "nell'architettura gotica domina il mobile [*das bewegliche*], nella greca il calmo [*das ruhig*]"⁴⁴⁶.

Certo l'arco acuto offre anche dei vantaggi - "L'arco acuto deve pur avere avuto qualche vantaggio, altrimenti non si sarebbe mai arrivati al suo utilizzo; o meglio, doveva essere subentrato un bisogno che l'arco a tutto sesto non soddisfaceva e verso cui non era sufficiente. Questo era: si vide che l'arco a tutto sesto aveva in sé una proporzione immutabile mentre lo spazio che con esso si doveva coprire poteva essere di proporzione molto variabile"⁴⁴⁷ - ma tali vantaggi finiscono per causare gravi inconvenienti, dovuti alla difformità degli archi: "Data la disuguaglianza degli archi, si originano in questo sistema spinte e pressioni leggermente disuguali sui piani di imposta. (...) La regola è che in uguali direzioni devono essere posti uguali archi, e quindi si può giudicare già dalla pianta se si è proceduto correttamente"⁴⁴⁸.

Il sistema tettonico gotico (come del resto, lo abbiamo visto, ogni altro sistema) può essere utilizzato solo se lo si depura dalle sue imperfezioni specifiche. Schinkel ha offerto due possibilità in merito: la chiesa per il sobborgo di *Friedrichswerder*⁴⁴⁹, il cui esempio è noto e canonico; e il più originale e inusitato sistema voltato detto *Trichtergewölbe*.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ H II 37; DAL, p. 70.

⁴⁴⁷ H IV 34, DAL, p. 70. Cfr. anche H III 36; DAL, p. 72: "Racchiudere uno spazio con scarsissimo materiale, questa affermazione ha ottenuto il suo più grande valore nello stile dell'arco acuto delle grandi cattedrali".

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ La descrizione che Schinkel ne fa nella *Sammlung* è al riguardo molto esplicita, se vogliamo molto più "classica" che "gotica": SAE, pp. 40-47; ed. it., p. 70. In effetti, in più di uno scritto sul gotico si potrebbe essere leggere in controluce il classico. Cfr. C. SCHOLL, *Die schöne Kunst der Konstruktion. Charakterisierung als Mittel der Darstellung in der Architektur Karl Friedrich Schinkels*, cit.

Concludo questo paragrafo con una citazione curiosa, la cui discussione mi porterebbe troppo lontano dal tema che sto tentando di svolgere: “Il gotico in architettura è stimolante [*anregend*] in modo impreciso, perciò femminile. Il greco maschile”⁴⁵⁰.

Ornamento

Winckelmann aveva distinto nella materia architettonica due parti fondamentali: l'essenziale e la decorazione. Oggi noi faremmo molta fatica ad accettare come “essenziali” molti degli oggetti che egli aveva riunito in questa categoria. La stessa cosa capitò a Schinkel, e nonostante egli generalmente conservi la concezione dell'ornamento come impostata da Winckelmann. Si ricorderà che in uno studio concernente le “tabelle di passaggio” [*Übergangstabelle*] di alcuni elementi architettonici, per quel che riguarda le forme decorative egli discerneva tra “1) parti essenziali dell'architettura che sono diventate decorazioni [tra cui figuravano capitelli, basi e cornici]” e “2) pure forme decorative da apporre liberamente su superfici, strutture e altre parti dell'architettura”⁴⁵¹. Ovviamente, siamo del tutto sicuri che per Schinkel giudicare alcune parti come non più “essenziali” ma “decorative” non significa automaticamente, come potrebbe accadere al giorno d'oggi, che si possa fare a meno di queste. Che aspetto avrebbero l'*Altes Museum* o lo *Schauspielhaus* senza questi elementi? Una colonna senza capitello o senza base non avrebbe nessun valore, anzi sarebbe un orrore architettonico. La decorazione non è superflua, in un certo senso anch'essa è “essenziale” all'architettura, ma lo è in modo supplementare, in quanto supplisce alla mancanza costitutiva della parte essenziale stessa, che non è sufficiente a creare l'architettura. La conformazione della colonna è quasi un caso di scuola: “Un esempio potrebbe essere: il semplice sostegno [*Stütze*], sia dia ad esso le proporzioni di una colonna, in modo che sia conseguita in gran parte la bellezza, la si decori con capitello, fusto e scanalature producendo così un completo pezzo di architettura; con il capitello della colonna si dà ad essa l'aspetto di un uomo e così si è prodotto un oggetto artistico. Ma per l'ultimo

⁴⁵⁰ H III 37, DAL, p. 73.

⁴⁵¹ H IV 31, DAL, p. 47; cfr. *supra* nel paragrafo “Studi teorici preliminari”.

abbellimento non si potrebbe scegliere ad esempio la forma di un uccello, perché in questo modo non sarebbe assolutamente più rintracciabile il carattere del sostegno quale si manifesta ancora nella snella forma umana che si tende verso l'alto"⁴⁵².

In architettura va innanzitutto distinto l'ornamento dal dettaglio. Il primo è un elemento che è esterno all'edificio, lavorato a parte, come il caso del rilievo scultoreo ad esempio; il dettaglio, invece, proviene dal sistema architettonico stesso, come suo compimento⁴⁵³. Il lavoro di dettaglio – si pensi alle modanature o alle cornici – partecipa alla struttura in quanto momento del processo di "caratterizzazione", attraverso cui ogni parte di essa non solo adempie meglio alla sua funzione specifica, ma è capace di esprimere visivamente il suo funzionamento meccanico. Sta di fatto che analizzando le tavole composte per il *Lehrbuch* abbiamo potuto osservare che anche l'ornamento, più di una volta, assolve alla stessa funzione. Di più, talvolta l'ornamento chiarisce l'organizzazione delle parti e separa gli elementi disomogenei, rendendo esplicito il fatto che essi sono delle unità distinte di cui si è pensato l'assemblaggio. Le cose, come si vede, non sono del tutto chiare come si cerca ostinatamente di far credere.

Si prenda ad esempio il caso in cui Schinkel effettua una critica tettonica della chiave di volta negli archi: "La chiave di volta sembra in parecchi casi una cosa inutile perché divide l'arco che deve avere una connessione [*Fügung*] conseguente, mentre se, come negli archi acuti, ci sono due forze configgenti che perciò devono essere annullate, questa non-quiete è da evitare. Si dia alla chiave di volta una particolare, molto significativa, decorazione, e allora essa potrebbe servire dal punto di vista estetico. Altrimenti essa mostra solo la difficoltà del lavoro, l'attenzione è indirizzata al difficile incastro dell'ultima pietra, e ciò impedisce il puro effetto estetico. Negli archi ben connessi, senza chiave di volta, ogni parte riceve lo stesso giusto carico e ben si accorda con le altre; l'arte mostra qui il grado di perfezione

⁴⁵² H III 17-18; DAL, p. 58. Cfr. *supra*, in "I progetti per l'introduzione teorica".

⁴⁵³ Su questo punto cfr. M. POGACNIK, *Karl Friedrich Schinkel. Tettonica e paesaggio*, in *Karl Friedrich Schinkel. Architettura e paesaggio*, cit., p. 14; qui però l'autore sostiene che Schinkel non ha compiuto pienamente il passaggio da un'architettura dell'ornamento ad una del dettaglio. Ma come avrebbe potuto, e in fin dei conti, perché avrebbe dovuto? Dobbiamo davvero credere che la sola presenza dell'ornamento qualifichi un'architettura come "progressiva", o magari anche, perché no, "democratica"? Molto probabilmente molta architettura di Schinkel non è realmente "progressiva" ma, mi sembra, per tutti altri motivi.

raggiunto⁴⁵⁴. In alcuni casi la decorazione serve a eludere una grave carenza della costruzione; nello stesso tempo, però, la “caratterizza”, e proprio nella posizione più delicata, nel punto in cui le forze agenti cambiano verso e direzione.

Resta il fatto che il ruolo della decorazione nella teoria e nella prassi progettuale di Schinkel è quello espresso nello studio già commentato nel primo paragrafo di questo capitolo. Leggiamo il passo principale ancora una volta: “Non appena sia conseguita in bellezza la proporzione di una parte della costruzione, la stessa si lascia variamente decorare [*verzieren*]. Tuttavia la decorazione deve rimanere subordinata [*untergeordnet*]”. L'apparato decorativo non può pretendere di affrancarsi dal ruolo supplente in cui è da sempre confinato. Anche Schinkel, ogni qualvolta parla di decorazione, raccomanda la più grande accortezza. Se Winckelmann ribadisce, secondo una formula che si ripete da Alberti in poi, l'analogia tra ornamento e vestito, egli ha di nuovo in mente il mondo vegetale: “Per l'ornamento deve essere proposta una serie di elementi che sono presi dalla natura. Questi elementi, però, non consistono in pure copie di singole, individuali, parti di piante, ma in disposizioni generali attraverso cui le specie di piante conservano il loro proprio carattere. Per esempio: la forma bipartita in foglie, fiori e steli; la tripartita, la pentapartita, ecc.; la forma a calice dei fiori; la forma piatta; la forma a corno; la forma a foglia appuntita; la forma a foglia arrotondata; la forma a punta; la forma contorta; la forma intrecciata; la forma articolata e rigonfia della foglia del giglio (profilo di consolle)”⁴⁵⁵; mentre in un altro luogo specifica: “I minerali e il mondo delle piante sono utilizzabili nell'arte ma solo per parti subordinate e mai con eccesso e anche mai come motivo di un'idea di opportuna bellezza”⁴⁵⁶. Ma negli stessi anni Goethe, con gli studi sulla metamorfosi delle piante, aveva mostrato che queste possono sì crescere e svilupparsi secondo configurazioni regolari e simmetriche, ma anche dare vita ad un processo di germinazione convulso, violento, talvolta abnorme. Che ne sarebbe in questi casi dell'ornamento architettonico? Un ulteriore motivo per procedere con la più grande cautela.

⁴⁵⁴ H IV 33; DAL, p. 70.

⁴⁵⁵ H IV 54; DAL, p. 84.

⁴⁵⁶ H III 27; DAL, p. 70.

Al giorno d'oggi, noi abbiamo appena superato un'epoca in cui l'ornamento era il nome proprio scelto per denotare tutte le nefandezze architettoniche: se l'ornamento non era precisamente il delitto, era a questo perlomeno accostabile (ovviamente mi riferisco a *Ornament und Verbrechen* di Loos). Questo movimento aveva le sue necessità, rispondeva a precise contingenze estetiche, psicologiche, socio-politiche, economiche. Alcune di queste necessità non ci appartengono più, tuttavia non tutte: come dubitare, infatti, che l'ornamento in architettura segna spesso la sproporzione tra chi può economicamente permetterselo e chi no? Al tempo di Schinkel non era la stessa cosa. Anche se è proprio in questo periodo (e già da qualche decennio prima) che comincia la propensione verso la "liberazione" della costruzione dalla sua "scorza" decorativa, il discorso sull'ornamento si fondava a partire da altre esigenze. L'ornamento non era un male di per sé, ma lo era il suo utilizzo arbitrario, eccessivo, sconsiderato. In alcuni casi, per talune tipologie architettoniche, non si poteva neppure pensare ad una sua esclusione. Solo che il ruolo che l'ornamento ricopre - quello di "abbellire", o quello di segnare "artisticamente" i punti nodali della costruzione - è estremamente pericoloso, in quanto può attirare su di sé l'attenzione o, in termini schinkeliani, confondere la percezione dell'articolazione [*Gliederung*] complessiva dell'opera. Inoltre, pochi errori potrebbero essere sanzionati più duramente di quelli relativi alla scelta delle decorazioni (per esempio applicare gli ornamenti convenienti ad una caserma ad una scuola, oppure quelli di una reggia ad un museo) e questo, sul piano puramente logico, mostra più di un'affinità con la considerazione più semplice, tradizionale e barocca dell'ornamento: quella per cui l'ornamento denota l'importanza di un'architettura, segnala la grandezza di chi lo possiede. In un periodo in cui si voleva voltar pagina rispetto alla pomposità, alla vanagloria e alla non-eticità dell'architettura dell'età pre-borghese, quest'affinità è piuttosto imbarazzante. Non bisognerebbe sentirsi al sicuro solo perché si sostituisce lo "scopo" o la "funzione" nella sostanza che viene espressa: è il meccanismo che andrebbe messo in questione.

Dal punto di vista formale, la decorazione è un'elemento appariscente. Troppo. Con essa si può facilmente istigare la sensibilità: seduce. Loos ne era consapevole e

vi allude esplicitamente⁴⁵⁷: nell'ornamento è in gioco un certo erotismo. Motivo ulteriore perché se ne arresti il movimento entro limiti ben saldi, specie in architettura, l'arte civile per eccellenza.

Il passo che separa la struttura essenziale dell'architettura dalla struttura decorativa è, infine, anche un passo che l'architetto deve compiere con un differente stato d'animo: "La rassegnazione [*Resignation*] è una virtù essenziale per l'artista, in particolare per l'architetto, quando lavora agli ornamenti di un edificio"⁴⁵⁸.

Costruzione

Più volte Schinkel ha esposto chiaramente il percorso da seguire nel lavoro di progettazione. Il progetto consta di tre momenti fondamentali: composizione delle parti strutturali, in ragione della loro logica intrinseca e nel rispetto dello scopo che devono ottemperare; messa in opera degli elementi architettonici conferendo ad ognuno di essi la "bella" proporzione; disegno della decorazione e del dettaglio. "Per ogni opera sarà da pensare anzitutto la costruzione appropriata allo scopo di ogni parte [*die zweckmäßige Konstruktion jedes Theils*] e, successivamente, come questa costruzione può essere diretta verso belle proporzioni, decorata, ed elevata [*erhöht*] attraverso arti figurative di grande significato"⁴⁵⁹. Di questi tre momenti, il secondo è quello che resta maggiormente in uno stato di indeterminazione, non essendo più possibile, come nella teoria di derivazione rinascimentale, determinare univocamente le "giuste" proporzioni di ogni componente architettonica. Da quando quella teoria è caduta, allora come oggi, la proporzione è una specie di "segreto"⁴⁶⁰. La proporzione si "indovina" e non si applica, e talvolta la si trova addirittura "per caso": "Allo stesso tempo è da notare che l'opera può soddisfare le esigenze del bello attraverso il caso [*durch Zufall*], in particolare per ciò che concerne le proporzioni"⁴⁶¹.

⁴⁵⁷ Cfr. A. LOOS, *Ornamento e delitto* (1908), in Id., *Parole nel vuoto*, cit., pp. 217-228.

⁴⁵⁸ H III 38; DAL, p. 84.

⁴⁵⁹ H III 17-18; DAL, p. 58.

⁴⁶⁰ Questo "senso delle proporzioni", affascinante proprio perché insondabile, è uno dei motivi dell'ammirazione di Mies van der Rohe e di Philip Johnson per Schinkel; cfr. P. JOHNSON, *Mies van der Rohe*, New York 1978, p. 14.

⁴⁶¹ H III 17-18; DAL, p. 58.

Le tavole che descrivono lo sviluppo degli elementi tettonici, così come quelle che ne illustrano la loro composizione per formare la parete muraria, non contengono nessuna pianta. In base al suo pensiero morfologico, gli elementi costruttivi sono intesi prima nella loro tridimensionalità che non nella loro impronta planimetrica. Solo quando gli elementi murari sono assemblati per plasmare lo spazio compaiono le prime piante. In contrasto con altri esponenti del cosiddetto "classicismo costruttivista" tedesco⁴⁶² e a differenza di Durand⁴⁶³ (forse il teorico più influente di quegli anni) e Rondelet⁴⁶⁴ (il cui trattato faceva perno attorno ad un vero e proprio manuale di costruzione), la pianta non è qui considerata come il disegno fondamentale della disposizione architettonica. Che Schinkel non sottoscriverebbe il noto postulato lecorbusiano "la pianta è la generatrice" è chiaro sin dalla descrizione del progetto che inaugura i fascicoli della *Sammlung architektonischer Entwürfe*, quello per la *Neue Wache*. Presentando contestualmente ai disegni dell'edificio effettivamente eseguito quelli di un progetto alternativo, egli dichiara che le due piante sono identiche, palesando così la sua indifferenza per l'organizzazione planimetrica degli edifici⁴⁶⁵.

Le idee di Schinkel in fatto di relazione tra forma architettonica e struttura costruttiva costituiscono il punto in cui la sua teoria potrebbe maggiormente apparire come anticipazione delle formulazioni del cosiddetto "movimento moderno". Sebbene sia mia intenzione resistere ad un tale schema teleologico (tanto comune nella novecentesca storiografia architettonica sull'architettura moderna), va pur detto che la flagranza, in più di un caso, è palese. "Per guadagnare un punto fermo nel vasto campo dell'architettura dei nostri tempi, dove la confusione o la completa mancanza di principi riguardo allo stile ha preso il sopravvento e dove, sotto l'enorme massa di

⁴⁶² Si pensi per esempio a Weinbrenner; cfr. F. WEINBRENNER, *Das architektonische Lehrbuch*, cit.

⁴⁶³ Per Durand la pianta conteneva tutte le articolazioni che sarebbero state presenti nel futuro edificio; cfr. J.N. DURAND, *Précis des Leçons données à l'École Impériale Polytechnique*, cit. Per molti anni si è creduto che l'architettura di Schinkel fosse stata fortemente influenzata dalla teoria di Durand. Già solo questo punto essenziale dovrebbe fugare ogni dubbio al riguardo. Le grandi differenze nella tecnica compositiva dei due sono state convincentemente discusse attraverso l'analisi di due progetti di museo, apparentemente simili ma in realtà profondamente diversi, in M. GOALEN, *Schinkel and Durand: the case of the Altes Museum*, in *Karl Friedrich Schinkel: A Universal man*, a cura di M. Snodin, catalogo della mostra tenuta a Londra nel 1991, New Haven-London 1991, pp. 27-35.

⁴⁶⁴ Cfr. J.B. RONDELET, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, Paris 1802-1803.

⁴⁶⁵ Cfr. SAE, p. 157; ed. it, p. 53.

ciò che si è formato al mondo nelle diverse epoche, è diventata molto difficile la critica finalizzata all'uso, enuncio il seguente principio fondamentale: architettura è costruzione. In architettura tutto deve essere vero, ogni mascherare o nascondere la costruzione è un errore. Il vero compito qui è sviluppare e rendere bella ogni parte della sua costruzione nel suo carattere. Nella parola bella si trova tutta la storia, tutta la natura, tutto il senso delle proporzioni. In breve, tutta la stessa triviale adeguatezza allo scopo [*Zweckmäßigkeit*], che al tempo stesso non deve mai mancare, sebbene possa essere interpretata in una visuale più ampia o più ristretta⁴⁶⁶. (Quanti cosiddetti "maestri" dell'architettura moderna avrebbero potuto benissimo scrivere le stesse cose?⁴⁶⁷) Questo principio deve costituire il fondamento dell'architettura dell'avvenire come lo è stato dell'architettura delle epoche più grandi. In questa prospettiva tutta l'architettura europea, quando è degna di questo nome è "greca": "Architettura europea equivale ad architettura greca nella sua continuazione. Nessuna mascherata: formare in bellezza il necessario della costruzione è principio dell'architettura greca e deve rimanere principio della sua continuazione"⁴⁶⁸. Il mito greco si associa a quello della continua modernizzazione dell'architettura⁴⁶⁹. In un'architettura che dipende in misura così grande dalla costruzione, le caratteristiche dei materiali costruttivi devono essere oggetto di una nuova valutazione; e infatti nello stesso manoscritto (che è del 1830) si trova anche la definitiva rinuncia di Schinkel al principio secondo cui la forma è indipendente dal materiale: "Il secondo principio fondamentale per un'architettura piena di stile [*stylvolle Architektur*] deriva dalla seguente considerazione: ogni costruzione compiuta con un determinato materiale ha il proprio carattere decisivo e non potrebbe essere eseguita nello stesso

⁴⁶⁶ H III 22, DAL, p. 115.

⁴⁶⁷ Anche in questo caso, le citazioni potrebbero essere innumerevoli. Citerò solo colui il quale è considerato come l'architetto che, dopo avere vissuto professionalmente le fasi dello "storicismo" e dell'"eclettismo" di fine '800, alla fine compie il passo decisivo in direzione dell'architettura moderna: l'abbandono dell'ornamento. Così Otto Wagner: "Ogni forma architettonica nasce dalla costruzione e diviene forma artistica successivamente"; O. WAGNER, *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien 1914; ed. it. *Architettura moderna e altri scritti*, Bologna 1980, p. 76.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Questi due miti, secondo Alex Potts, operarono in tandem a creare una tensione che si rivelò, nel caso di Schinkel, molto prolifica per la sua architettura; cfr. A. POTTS, *Schinkel's Architectural Theory*, in *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, cit., pp. 47-55; in particolare p. 54.

modo, e conformemente alla ragione, in nessun altro materiale"⁴⁷⁰. Malgrado tutto questo parlare di costruzione come essenza dell'architettura, però, Il *Das architektonische Lehrbuch* non sarebbe stato un manuale di costruzione, ma di composizione: avrebbe dovuto trattare della forma architettonica. Come abbiamo già visto, il legame tra costruzione e forma architettonica - come peraltro quello tra interno ed esterno - riposa, ancora una volta, su ragioni etiche. Conviene a questo punto leggere ancora una volta un passo già citato, perché posto in relazione agli ultimi due disegna un quadro abbastanza omogeneo: "Per rendere bella l'opera di edilizia [*Bauwerk*] è indispensabile l'adozione dei seguenti principi. Della costruzione dell'opera deve rimanere visibile [*sichtbar bleiben*] tutto l'essenziale [*alles Wesentliche*]. Non appena si nascondono parti della costruzione, si interrompe anche la serie delle idee; l'espedito conduce alla menzogna, un altro oggetto subentra al posto della costruzione, il capriccio apre la strada all'arbitrio, e il carattere della verità [*Wahrheit*] e dell'ingenuità [*Naivität*] nell'opera è dissolto"⁴⁷¹.

Dopo che all'età di cinquant'anni Schinkel ebbe enunciato in forma sufficientemente chiara il suo pensiero, subentrò quel famoso periodo di crisi teorica che lo condusse ad abbandonare l'idea di pubblicare il proprio trattato. Egli si guarda indietro e con disappunto si rende conto che l'architettura che la propria teoria avrebbe finito per proporre sarebbe stata troppo dipendente da fattori tecnicistici. Romanticamente, l'artista che è in lui non può accettarlo. Possiamo immaginare, forse, i pensieri che a questo punto affollano la sua mente: ci deve essere pure un *quid*, un qualcosa di non definibile che rende l'architettura arte e che appartiene solo al talento, al "genio". "Ben presto caddi nell'errore della pura e radicale astrazione, sviluppando l'intera concezione di una determinata opera di architettura dalla funzione più immediata e dalla costruzione; in questo caso ne risultò qualcosa di

⁴⁷⁰ *Ibid.* Su questo punto nessun altro esponente del classicismo contemporaneo avrebbe potuto seguirlo; cfr. ad esempio quanto apoditticamente afferma Weinbrenner: "In generale si può dire che la bellezza di un oggetto visuale giace nelle sue caratteristiche spaziali, e che il colore o il materiale dell'oggetto d'arte non produce bellezza", F. WEINBRENNER, *Das architektonische Lehrbuch*, vol. 3, p. 5. La dipendenza tra forma e materiale era la posta in gioco della polemica sulla colorazione dei templi antichi, cui ho già accennato. Sebbene Schinkel non prenda posizione esplicita in questo dibattito, è abbastanza eloquente la lettera che invia a Semper dopo la pubblicazione delle *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, che Semper pubblica in appendice a *Der Stil*; cfr. G. SEMPER, *Der Stil*, cit., vol. I, pp. 523-524 (non compresa nell'edizione italiana).

⁴⁷¹ H III 17-18; DAL, p. 58.

arido e irrigidito, che mancava di libertà ed escludeva del tutto due elementi essenziali: lo storico e il poetico⁴⁷².

Ciononostante, i concetti sulla struttura costruttiva concludono perfettamente la serie delle nozioni teoriche che formano, nel complesso, la tettonica di Schinkel. Da questo punto in avanti, la sua visione dell'architettura diventerà materiale per le elaborazioni di due importanti teorici che ne raccolgono, in modo profondamente differente, l'eredità: Karl Bötticher e Gottfried Semper.

Tra i due, Bötticher è quello che si mantiene in una linea di maggiore prossimità al suo predecessore. La sua *Tektonik* sembra, da un lato, una ricapitolazione sistematica della teoria mai pubblicata di Schinkel⁴⁷³. D'altra parte, laddove il suo precursore, pur se tra tante contraddizioni, aveva aperto moltissime e diverse strade alla futura ricerca, Bötticher non ne segue che una e la presenta metodicamente: la tettonica di quest'ultimo è funzionale alla proposizione di un classicismo neogreco. Egli ha tutto l'interesse a presentarsi come l'unico epigono di Schinkel e, strumentalmente, sfrutta la sua predisposizione all'esposizione sistematica per fondare una corrente accademica e architettonica di cui diviene il massimo esponente⁴⁷⁴. Che tale corrente avrà vita breve, e le stesse teorie di Bötticher (lo stesso avverrà a Semper) saranno ampiamente volgarizzate e semplificate, è un altro discorso.

L'opera di Bötticher meriterebbe un'analisi attenta. E' un testo esigente che richiede molto impegno per la comprensione della sua articolazione. Tuttavia, per avere almeno un'idea della dipendenza della *Tektonik* dalla visione schinkeliana quale ho cercato sinora di evidenziare, possono forse essere sufficienti anche poche citazioni, tratte dalla parte che contiene i concetti di carattere più generale. "Questo organismo [la costruzione ellenica] che crea uno spazio, dalla sua totalità alla più

⁴⁷² H IV 1; DAL, p. 150.

⁴⁷³ Cfr. in merito E. JACOBSTAHL, *Rückblick auf die baukünstlerischen Prinzipien Schinkels und Böttichers*, Berlin 1890.

Il più recente studio monografico su Bötticher è H. MAYER, *Die Tektonik der Hellenen. Kontext und Wirkung der Architekturtheorie von Karl Bötticher*, Stuttgart 2004. A mio parere, però, la migliore discussione sui punti centrali della sua teoria, W. OECHSLIN, *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*, cit., dove vengono più volte messi a confronto con i testi di Semper.

⁴⁷⁴ Cfr. E. BÖRSCH-SUPAN, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870*, München 1976, pp. 101 e ss.

piccola delle sue parti (membra), è un prodotto del pensiero, appartiene all'immaginazione dell'animo umano e non trova, nella natura circostante, un esempio secondo il quale avrebbe potuto essere costruito. (...) Ma nel momento in cui si conferisce una forma al materiale di costruzione dato, e precisamente la forma di un membro architettonico, e nel momento in cui si uniscono *tutte* queste membra in un meccanismo in sé compiuto, la vita inerente al materiale, ma *inattiva* e *latente* in uno stato privo di forma, si scioglie in un'espressione dinamica ed è costretta a una funzione *statica*; essa acquista così un'esistenza superiore, un essere ideale, dato che ora funge da membro di un organismo ideale. (...) Solo con la comparsa della *caratterizzazione* il concetto di ogni parte si *rivela*, la sua materia senza vita riceve il riflesso di una *vita* organica, di una causa statica in stato di durevolissima quiete e immutabilità"⁴⁷⁵. E ancora: "Il principio secondo il quale la tettonica degli Elleni crea i propri corpi è del tutto identico al principio creativo della natura viva: *riassumere in una forma coerente concetto e funzione di ciascun corpo, e nel fare ciò sviluppare questa forma nell'esteriorità in modo tale che essa tradisca del tutto apertamente la propria funzione*"⁴⁷⁶. Si sarà notato che la speculazione di Bötticher conduce le intuizioni di Schinkel sulla tettonica fino ad un punto che quest'ultimo non esplicitò, ma che tuttavia sottintese: la considerazione dell'edificio come organismo, effetto di quella "statica visibile" [*anschauliche Statik*] che l'architetto mette in opera con il suo lavoro.

Semper muove da tutt'altri presupposti. In particolare, il momento più originale della sua teoria mi sembra sia da ravvisarsi nella sua concezione dell'ornamento⁴⁷⁷. Nella teoria dell'architettura quella semperiana rappresenta uno dei rari casi in cui l'elemento ornamentale è svincolato dalla sua subordinazione per ricevere una valutazione singolare: esso, sia dal punto di vista storico che antropologico che concettuale, è antecedente ad ogni altro elemento artistico⁴⁷⁸. Per Semper è

⁴⁷⁵ K. BÖTTICHER, *Die Tektonik der Hellenen*, cit., intr., p. XIV.

⁴⁷⁶ Ivi, § 3.

⁴⁷⁷ Cfr. B. GRAVAGNUOLO, *Semper e lo stile*, cit.; e J. RYKWERT, «Morfologia» di Semper, in «Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente», 41 (1990), pp. 40-47.

⁴⁷⁸ Già nel suo primo testo di una certa importanza si legge: "Tra i primi bisogni della giovane umanità ci sono infatti il gioco e l'ornamento", G. SEMPER, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, cit.; ed. it. parziale in Id., *Architettura Arte e Scienza*, cit., p. 90.

un'ornamento il primo manufatto con scopo non funzionale che l'uomo produsse, e precisamente quest'oggetto fu una ghirlanda intrecciata⁴⁷⁹. Il fatto poi che *Wand* [parete] e *Gewand* [vestito] mostrino la stessa radice linguistica lo portarono ad asserire che l'architettura trasse i propri motivi originari dalla più antica arte tessile⁴⁸⁰, e altri ancora dalla ceramica o dalla carpenteria. Il "rivestimento" [*Bekleidung*], dunque, aveva per Semper una natura complessa. Se egli non manca di sottolineare che il rivestimento è strettamente connesso alla parte rivestita, che "rappresenta" anche dal punto di vista simbolico, non avrebbe comunque potuto essere d'accordo con Bötticher nel dichiarare che "La tettonica procede (...) separando in maniera chiaramente percepibile il rivestimento decorativo del nocciolo, in quanto non strutturalmente necessario, dal nucleo del volume strutturalmente necessario e rappresentandolo come applicato o sovrapposto dall'esterno"⁴⁸¹. E infatti sostiene che "(...) forma artistica e decorazione, sono unite così intimamente nell'architettura greca, in virtù di quest'influenza del principio di rivestimento delle superfici, da rendere impossibile, in tale ambito, un'indagine separata dei due elementi"⁴⁸².

Assemblaggio delle unità compositive formate dagli elementi tettonici di base in un'unità superiore – l'architettura - che, nella loro autonomia di scopo e composizione, le riunifica e le eleva al rango di "organismo" artistico attraverso l'ordinata ripartizione dei compiti costruttivi e distributivi; presentare la combinazione delle parti come un'unità organizzata; rappresentazione del funzionamento statico-meccanico di quest'unità attraverso il processo di "caratterizzazione", in questo modo l'architettura susciterà nell'osservatore un effetto che è corrisposto dal "senso innato per la statica" che è comune a tutti gli uomini; trattamento "artistico" della struttura costruttiva visibile, che avviene conferendogli le idonee proporzioni e applicandole i convenienti ornamenti: sono questi i capisaldi della tettonica di Schinkel. In questa, come abbiamo visto, il dualismo tra struttura e ornamento è presupposto in ogni stadio del suo sviluppo. Come è presupposto il concetto che l'elemento puramente strutturale non possa essere veicolo di espressione simbolica (è questo in fondo il

⁴⁷⁹ G. SEMPER., *Der Stil*, cit.; ed. it. cit., p. 52.

⁴⁸⁰ Cfr. Id., *Die vier Elemente der Baukunst*, cit., ed. it. cit., p. 208.

⁴⁸¹ K. BÖTTICHER, *Die Tektonik der Hellenen*, cit., § 4.

⁴⁸² G. SEMPER., *Der Stil*, cit.; ed. it. cit., p. 116.

contenuto dell'autocritica del 1835: la costruzione non è arte). Sta di fatto che, a rigor di logica, una radicale separazione tra struttura e ornamento (la stessa cosa potrebbe dirsi per la dicotomia edilizia-architettura) non è sempre giustificabile. Costruzione o decorazione: esisterà sempre un punto dove il loro grado di diversità è indecidibile. La soluzione di quest'opposizione non può non essere che l'organizzazione della dicotomia in una gerarchia e la rimozione dei problemi che essa porrebbe se lasciata libera di far proliferare i suoi effetti. Nonostante tutto, però, questa contrapposizione è posta e continua ad essere posta.

Bibliografia.

Non mi è possibile, in questa sede, diffondere il lavoro bibliografico e rimando all'edizione a stampa di imminente apparizione.